

مجلة الفكر والفن المعاصر

عدد خاص
الثلث عشرة جنيهاً

لقلعة

العدد (١٥٩) فبراير ١٩٩٦

عدد خاص
ثلاث وثائق

نصر حامد أبو زيد
محاكمة
مثقفة
مصري



طه حسين
نص كتاب
في الشعر
الجاهلي



شادي عبد السلام
شماع
من
مصر



صحة

الفتنة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٥٩) فبراير ١٩٩٦

الثنى فى مصر عشرة جنيهات

العراق - ٧٥٠٠ فلس - الكويت ٦,٢٥٠ دينار - قطر ٧٥ ريال - البحرين ٦,٥٠٠ دينار - سوريا ٣٧٥ ليرة - لبنان ١٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٦,٢٥٠ دينار - السعودية ١٠٠ ريال - السودان ٢٣٥٠٠ ق - تونس ٢٠ دينار - الجزائر ١٤٠ دينار - المغرب ١٢٥ درهما - اليمن ٨٧٥ ريال - ليبيا ٨ دينار - الإمارات ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٧,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ١٢٥٠ سنتا - لندن ٢٠٠٠ ينس - الولايات المتحدة ١٠ دولارات.

السعر لهذا العدد فقط

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -
١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مديرا التحرير

عبد جبير

مهدى مصطفى

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمين عام التحرير

فتحى عبد الله

سكرتيرا التحرير

السماح عبد الله

كريم عبد السلام

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

سادلين أيوب فرج

القاهرة

العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦

فهرست:

شادي عبد السلام
شعاع من مصر

- ٧ اكتشاف وجه مصر
١٤ يوم أن تحصي السنين
٢٤ شهادات
٦٤ دراسات
٢٣٢ خارج الحدود
٢٥٢ نصوص
٣٤٠ حوارات

طه حسين
تعاليم العميد

- ٣٧٤ رسائل إلى طه حسين
٣٩١ النص الكامل لكتاب «في الشعر الجاهلي»

نصر أبو زيد
خطة إعدام مثقف مصري

- ٤٩٢ وثائق



مكتبة

ق لأول مرة فى تاريخ الصحافة الثقافية فى مصر يتقد عدد خاص عن فنان أو مفكر أو أديب كما حدث لأعداد مجلة القاهرة عن شادى عبدالسلام، ونصر أبو زيد، وظه حسين. واستجابة لطلب عدد هائل من القراء وصل الى درجة الإصرار ودفع الثمن مقدماً، مما دفع الوزير فاروق حشنى الى الموافقة على إعادة طبع الأعداد المذكورة، ودفع د. سمير مروحان الى الإسراع فى الطبع حتى يكون كل شىء جاهزاً للمعرض الدولى.

لقد كان الظن كل الظن أن كتاب «فى الشعر الجاهلى» لن يجد صدق إلا عند خاصة المثقفين، كما كان الظن أن العدد لن يجد مشترين لأن ناشره سبقنا إلى إصداره. ومع ذلك فلحكمة ما كان يزيد عدد القراء الذين يريدونه من مجلة «القاهرة» التى نشرت النص الكامل فى أحد أعدادها.

أما فى حالة شادى عبدالسلام فقد كان الشك أكبر لأن شادى بطبعه فنان لخاصة الخاصة،

جميعاً فرصة الجمع بين صفوة من الكتاب والنقاد والفنانين لإبراز صورة شادى عبدالسلام وأعماله إبرازاً جليلاً رائعاً جعل من التهافت على هذا العدد شيئاً طبيعياً.

ثم إن هناك العدد الخاص بـ «نصر حامد أبو زيد» وقد شغلت قضيته كل بيت مصرى لأنه منذ حوالى قرن من الزمان حكمت المحكمة ببراءة المتهم فى قضية مشابهة، أما فى قضية «أبو زيد» - وهو الاسم نفسه للمتهم الأول - فقد حكم الاستئناف بغير ما جرى عليه العرف القانونى الذى لا يستخدم الحسبة سنوات عديدة.

والمهم أن ضم الأعداد الثلاثة فى مجلد واحد عمل يحسب للتاريخ والشعب الذى طالب به والوزير الذى أصدر التوجيه والهيئة العامة للكتاب التى نفذت الطلب.

بالرغم من ذبوع وانتشار فيلم «المومياء» فى مختلف أنحاء العالم حتى أصبح الفيلم الأجنبى رقم واحد فى التليفزيون الفرنسى عام ١٩٩٥ ولكن فيلم شادى كما يقول كبار النقاد الفرنسيين فيلم «عبرى» يصلح للعرض على الخاصة والعامة على السواء وبمختلف اللغات. ومعروف جيداً أن شادى فنان شامل: فهو تشكيلى ومعماري وسينمائى وقد برز فى هذه المجالات بروزاً واضحاً فى أفلام لا علاقة لها بالقراءة أو مصر القديمة لأن روحه المصرية تتعكس على أية حضارة يقترب منها كـفيلم يوسف شاهين «الناصر صلاح الدين» وهو فيلم عن التاريخ الإسلامى. لذلك كان شادى عبد السلام - ولا يزال - حاضراً فى فنوننا كمحتاج للرؤية رغم أنه غادر عالمنا وهو بعد فى ذروة الشباب. لذا كان متاحاً للمثقف والمتخصص والأكاديمى، أى لأوسع جمهور فى أرجاء الدنيا. ومن هنا كان أبناء وطنه فى الطليعة من محبيه وعشاق فنه. وقد أتاح عدد «القاهرة» لهؤلاء

شادى

القاهرة

صوت

شادي عبد السلام

شعاع من مصر



شادي عبد السلام .. شعاع من مصر

اكتشاف وجه مصر

يا من تذهب ستعود
يا من تنام سوف تنهض
يا من تمضي سوف تبعث
فالمجد لك
للسماء وشمسها
للأرض وعرضها
للبحار وعمقها ،
من «كتاب الموتى»

ثانيًا : سأعرض نموذجًا سابقًا
للتواصل التاريخي يتمثل في مشروع
أعمدة عصر النهضة الأوربي
(RENAISSANCE) لربط أوروبا
المسيحية بما فيها الكلاسيكي (اليوناني -
الروماني) .

ثالثًا : إثارة بعض التساؤلات حول
كيفية الاستمرار في بحث المسألة
الفرعونية بطريقة علمية متطورة بعيدة
عن المهاترات السياسية والتشنجات
الدينية، أو على الأقل الحيلولة دون
انتثارها واختفائها مرة أخرى من محيط
الوعي ولغة الخطاب العام في مصر .

إن ما يميز الفنان الكبير الخالد هو
الفكر والمغزى والرسالة التي ينطوي
عليها عمله وقد كانت لشادي رسالة
جريدة تحتويها أعماله الفنية التي :
وليس المومياء فقط ولكن أخشى أن
تكون هذه الأفكار العميقة قد طغى عليها
البريق الفنى الرائع والتألق الجمالى لهذه
الأعمال وخاصة السيماى منها .

إننى أحاول عبر هذا المقال إعادة فكر
شادي عبد السلام إلى دائرة الضوء
وأعفى في هذا الإطار إلى تحقيق ثلاثة
أشياء .

أولًا : محاولة لاستقراء فكر شادي
في المسألة المصرية القديمة التي
أسسها اختصارًا بالمسألة الفرعونية .

فادعو هذا المقال إلى فتح باب
الحوار العام حول فكر شادي
عبد السلام وبالأذات حول نظريته أو
عقيدته بتعذر قيام نهضة حقيقية لمصر
الحديثة في كل دروب الحياة مالم يعد
المصريون اكتشاف وتقييم واستلهام
تراثهم القديم .

لقد اقترن اسم شادي، وعن جدارة،
لقب الفنان، ونالت أعماله الفنية حظًا
وافرًا من التحليل والتصعيد ، خاصة بعد
أن حظيت بالاعتراف الدولي وقازت بكم
من الجوائز الدولية غير مسبوق، ولكن
شادي عبد السلام المفكر بقى طليعًا
يتشدد به البعض ويتجاهله أو يتخوفه
البعض الآخر.



شادي
عبد السلام

شعاع
من مصر

١ - شادي

عبد السلام

والمسألة الفرعونية :

في شخصته الفنية فيلم «المومياء»
نرى المشهد التالي :

لصوص المقابر ينتهكون حرمة
إحدى المومياءات فيمزقون كفنها
وينزعون أربطها بحثاً عما تكتفه من
تأانم فإذا بعين فرعونية تنظر شذراً
وتحماق في وجوههم التي سرعان ما
يظهر عليها الاضطراب ، إن لم يكن
الخجل مما يقرؤون .

إن هذه اللقطة الغدقة قد حولت رفاق
من ماتوا منذ آلاف السنين إلى حياة
أدمية يمكن أن تمتحن . وتعتبر العين -
هذا الزمزم المصري القديم الساحر في
بريقها ولعانها عن حيوية بالغة وحس
مرهف تنفث في المومياء الساكنة روحاً
مذاقة نكاد نستغيث من معذبيها .

لقد نوح شادي عبر هذه اللقطة
الواحدة في تحويل الفراغة أو المصريين
القدماء عموماً ولأول مرة من أصنام
جامدة ننقث بها عن غير وعى أو ندبها
عن تعصب ، أو نتجاملها عن عدم
معرفة ، إلى شيء نابض حي .

هذه هي أبعاد العبقرية الفنية التي
تتخلل كل أعمال هذا الرجل . إن هذه
العبقرية الفنية قد تم تبسيطها أحياناً من
فرط انبهار النقاد بها دون إدراك الأبعاد
الكاملة للفكرة الكامنة وراءها .

أدرك « وئيس » رحلة القرابة مع الماضي
الفرعوني ، وإن يعامله باحترام ، ولم
يكن مبعث ذلك هو تعلقه الرومانسي
بتاريخ الأجداد كما اتهمه من قبل من لم
يدركوا أبعاد رسالته ، ورغم أننا لا
نستطيع إنكار هذا الجانب العاطفي في
حياة رجل كان يلهو كطفل بين أعمدة
المقابر المهجورة (لقطة أخرى من
«المومياء» ، علمه حسه الفني الغد مبكراً
أن يقدر العبقرية الفنية لصانعي هذه
الآثار ، إلا أن الرومانسية لا تكفي لبلورة
فكر أو صياغة رؤية .

وتعتبر أعمال شادي الفنية وأحاديثه
الشخصية عن فهم عقلاني لما أسميه
المسألة الفرعونية ، لقد كان مزعجاً
للغاية من الفجوة الهائلة التي تفصل بيننا
وبين حضارتنا القديمة ، وكان مندهشاً
من جهلنا أو خصوصتنا تجاهها في الوقت
الذي لم يتردد فيه الغراب عن احتضانها
واستيعابها ، لقد حاولنا في العصر
الحديث التأصيل لنهضتنا إسلامياً وحرارياً
وليبرالياً وماركسياً ونجاهلنا فقط أصل
الأسول والمصدر الأكبر لساومتنا في
تاريخ الحضارة العالمية !

وكان شادي يعزو كثيراً من نواحي
القصور في حياتنا الثقافية والفنية
والاجتماعية والسياسية والروحية إلى هذا
الخلل الكبير كما كان يعتقد أن استيعاب
مصر القديمة بشكل أو بآخر في تيار
وعينا الحديث ، أو على الأقل فهمها أو
محاولة فهمها هو المفتاح للخروج من
المأزق الذي نعيشه ، ولم يقصد شادي -
كما يدعى بعض البسطاء - بمث مصر
القديمة بمنطق السلفيين بتقليد المظاهر
والقشور (اللغة ، الزي ، الشكليات ،
الطقوس) بل كان يعتقد أن فهماً أعمق
بوسعه أن يفجر طاقات خلاقة ويسهم في
خلق مجتمع أكثر استنارة وذوقاً واعتدالاً
بالفلس .

لقد كان شادي يشعر بأن معاملتنا
كشعب وكأمة وكحضارة للتراث المصري
القديم لا يختلف كثيراً في مضمونه عن
سلوك لصوص المقابر ، أي أننا قد
انتهكنا حرمة هذه الحضارة فنهبنا
كنوزها وديننا على أطلالها ، ثم حولنا
رفاؤها إلى مزار للسباح طمعاً في المادة ،
ذلك لأنها في مخيلتنا لا تعدو أن تكون
سلعة شامت الأقدار الجغرافية أن تهبها
لنا ، كما وهبت للبترول أو غيره من
الثروات لغربنا .

كان شادي يرى أن الحضارة
المصرية القديمة ليست سلعة تستغل ،
ولكنها تجربة إنسانية عميقة تستحق أن
تدرس وتستلهم ، ويمكن أن تكون مصدر
وحي لرقى مدني شامل . إن فيلم
«المومياء» يرصد من أوله إلى آخره
استيقاظ ضمير « وئيس » ، ولغظه
لممارسات قبيلته من لصوص المقابر ،
فيختار التضحية برزق أهله مقابل إنقاذ
الآثار والمومياءات المهتدة ومن يقرأ بين
السطور يدرك بطبيعة الحال أن الفيلم هو
في الظاهر فقط عن « وئيس » وعشيرته
ونابشي الآثار . ولكنه في الواقع عن
مصر كلها التي كان شادي يمتنى لها
أن تذو حدو « وئيس » .

كان شادي يرجو أن يدرك المجتمع
المصري المعاصر وخاصة مفكره كما

ويمكن أن أوجز تصوره للمصاحمة الإيجابية للتراث الفرعوني في حياتنا المعاصرة على النحو التالي :

● تعميق الوعي الفني

والتذوق الجمالي :

كان شادي أولاً وأخيراً فناناً ونواقة ولا أبالغ إذا قلت إن ذلك كان مبعث اهتمامه بحضارة مصر القديمة وتقديره لها ، إن ازدهار الفنون هو سمة الحضارات العالمة التي تميزها عن القوي السياسية والعسكرية وحتى الاقتصادية ، وقد وصل الفراعنة في زمنهم بفلون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحرف اليدوية إلى ارتفاعات شاهقة يمثل بعدها سجل الفنون المصرية انتكاسة واضحة ، إن بعض هذه الفنون كالنحت والنحت قد انقرضت تماماً حتى بعثت تحت تأثير أوروبا في العصر الحديث ، وقد غاب الإنسان كموضوع للفنون قروناً طويلة عن وجداننا ، ويمكن هذا غياب دوره في قطاعات أخرى لأن الفن مرآة للمجتمع وروح العصر . ويوسع المرء أن يتساءل مع شادي عما إذا كان التطور المصري القديم لم ينقطع خلال العصور التالية لعصر البطلمة ؟!

إن المجتمع المنفتح على الروح الفنية والذي لا يقدر العمل الخلاق هو مجتمع فقير حضارياً وإنسانياً ، ولو أمكن إحياء الوعي الفني لمصر القديمة لما وصل الحال بنا إلى حد أن تصارع جهات مؤثرة بعض أفرع الفنون الرئيسية ، ويذهب فيه البعض إلى تحريم الفن .

إن افتقار حياتنا لكثير من نواحي الجمال بدءاً بتخطيط المدن وانتهاء بالنزى الشخصي يدل على اندثار التقليد الجمالي (AESTHETICS) لمصر القديمة تماماً وحلول منظومة أخرى غريبة للقيم والتذوق محلها . وكان شادي يرى أن العودة إلى الأصول في هذه الحالة هو

خطوة إلى الأمام وهي الأرضية الوحيدة التي يمكن فوقها استعارة وتوطين الأشكال الفنية الغربية التي تنمو حالياً ككتابات شيطاني في قرية غربية عنه وغير منسجمة معه .

وقد حاول شادي عن طريق إبراز أدق التفاصيل الفنية والعملية في فيلم «كرسى ثوت عتق آمون» أن يلقن الجيل المساعد درساً عن قيمة العمل اليدوي ، والتفوق الإبداعي المصري القديم ، وأن يثبت في الوقت نفسه أن هذه التقاليد مازالت كامنة في مخيلة المصري الحديث وإن كانت تحتاج لأن تنفض التراب عنها ، وأن تصقل وفي هذا المضمار كما في غيره كان يهم شادي إحياء المبدأ والتقاليد أكثر من إحياء التفاصيل التاريخية التي يستحيل تكرارها .

إن عودة الوعي بالروح الفنية والإنجاز التكنيكي والإحساس بالجماليات عند المصريين القدماء من شأنه التغلب على المعوقات الثقافية والاجتماعية التي عرقلت تطور الفنون المصرية في الماضي والتعميد لطرفة فنية جديدة .

● توسيع

أفق

الفكر الديني :

لم يخف على شادي أن تصورات دينية معينة تقف حائلاً دون اتصال المصريين (مسلمين وأقباط) بترائهم القديم . إن البعض حاول بإطلاق نعت الجاهلية والثنية محو آلاف السنين من الفكر الديني والأخلاقي والفلسفي الرافق الذي وصفه عالم المصريات الأمريكي بيرسند بأنه فجر ضمير البشرية ولعل اختيار شادي لإختانتين فرعون التوحيد موضوعاً لفيلمه الأخير لم يكن محض مصادفه وكان شادي يهدف إلى إبراز القاسم المشترك بين كثير من الطقوس

والمعتقدات المصرية القديمة وما لحقها من ديانات سماوية ، مستلجاً أن الوعي الإلهي لم يقاطع القدماء كما يخيل من يدعون احتكار عصر معين للحقيقة القديمة ، ولم يكن شادي يهدف إلى إحياء الديانات القديمة بل إلى رد الاعتبار إليها باعتبارها مديماً للفكر الديني للشرق الأدنى والغرب كله .

ويترتب على ذلك نتائج مهمة أذكر منها :

« إن اكتشاف هذه الأصول المشتركة من شأنه تقوية اللحمة الوطنية بين المسلمين والأقباط .

« إن ممارسة التسامح الديني مع الماضي يزيد من سعة أفقنا في الحاضر ويؤهل التزمت والتعصب كسمة من سمات فكرنا وممارساتنا الدينية المعاصرة .

« إن محو التحريم (TABOO) الديني من شأنه تحرير عقولنا للبحث في التراث الفلسفي والأدبي والأسطوري الهائل لمصر القديمة مما يضيف روافد جديدة تغذي الوجدان المصري المعاصر وخاصة الأدبي والفني منه .

● الفرعونية

والعودة

إلى المستقبل :

قد يبدو هذا العنوان للوهلة الأولى تنافساً ولكن نظرة أعمق تكشف لنا عن اعتقاد شادي بأن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكننا في الوقت نفسه من مد جسور يربطنا بالحضارة المعاصرة التي بدأت أوروبية وأصبحت عالمية ، ومن البين أن جذور الحضارة الأوروبية الحديثة تعود إلى اليونان وروما القديمة أي إلى حوض البحر المتوسط الذي لعبت مصر دوراً كبيراً في صياغة ملامحه الفكرية والعلمية والدينية .

شادي عبد السلام



شعاع من مصر

إن تراجع التأثير المصري القديم جنوب البحر المتوسط قد أسهم بالتأكيد في القطيعة الحديثة بين أوروبا وبنينا .
إن الشرق الأوسط الأقرب جغرافياً وحضارياً إلى الغرب من الشرق الأقصى مثلاً مازال يغف موقف الشك والعداء لكثير من جوانب الحضارة المعاصرة ولا يكاد يستسيغ منها سوى جانبها العلمي التكنولوجي أو بالأحرى الاستهلاكي ، مع أن التقدم العلمي لا ينشأ من فراغ فكري أو اجتماعي أو ثقافي .

إن إحياء الوعي بالتراث القديم يزيد من حجم الأراضية المشتركة بيننا وبين الغرب لأنه يسلط الضوء على عوامل الوفاق والتفاهم التي وصلت مع اليونان مثلاً إلى حد الانصهار ويقال من أهمية العناصر الخلافية . إن من ساهم في إرساء حجر الأساس له أولوية المشاركة في الحوار العالمي كشريك كامل الحقوق وليس مجرد المراقبة والاستحسان أحياناً والنفور أغلب الأحيان .

● عودة الوعي:

انقضاء على مركب

النقص المصري:

كان شادي وطنياً حتى النخاع ، وقد أدرك أن تعاقب عهود الاحتلال الأجنبي التي حوت مصر إلى أطول مستعمرة في التاريخ قد ولد روحاً تنهزامية ، وقلة

لقد أفر عصر النهضة ظاهرة الإنسان المتعدد الملكات UOMO UNIVER-
SALE، الذي يفيض حيوية ونشاطاً مبدعاً .. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجال مثل «ليوناردو دافينشي» ، و«ميايكل أنجلو» ، و«إيزابوس» ، و«بترارك» ، «ليوناردو» مثلاً كان متقوفاً في الهندسة والحساب والعمارة والجولوجيا وعلم النبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر .

وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن شادي كان بمقاييس كثيرة أيضاً ظاهرة مصرية في عصره ، لقد كان شادي معمارياً ورساماً وكاتباً ومخترجاً ومصوراً ومصمماً للأزياء ومتذوقاً للموسيقى ولكل الفنون الرفيعة ، ولكن التشابه الذي يهمني في هذا المقام يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير لقد كانت رؤية مفكرى عصر النهضة الأوروبي وفتانيه للماضي اليوناني والروماني لأوروبا لا تختلف كثيراً عن رؤية شادي للماضي المصري القديم .

لقد حاول شادي عن وعى أو عن غير وعى ، منفرداً أن يفعل بالتاريخ المصري القديم ما فعله رواد عصر النهضة بالتاريخ الأوروبي للكلاسيكي ولعل سر ذلك موجزاً لهذا النموذج السابق كثير لشادي أن يلقى بعض الضوء على تجربته وفكره .

٢ - نموذج عصر

النهضة الأوروبية

١٣٠٠ - ١٦٠٠ :

إن أهم ما يميز هذه الحقبة هو الاهتمام الفائق بدراسة التراث الكلاسيكي (اليوناني / الروماني) واستلهامه في تطوير أنماط جديدة من الفكر والفلسفة والفنون والعلم والسياسة فبعد أن كانت أوروبا المسيحية تنظر إلى

اعتداد بالنفس تفسر الكثير من نواحي الفشل والاختناق في حياة المصري الحديث ، فمن الممل به أن ما يأتى من خارج مصر وإن كان من بلاد دونها تاريخاً وثقافة - يفوق مثيله المحلي .

ولا تفسير لظاهرة تأثير المصريين الكبير بعادات الدول البترولية حديثة العهد بالمدينة سوى مركب النقص هذا الذي كان شادي يتعجب لتمكنه من بلد أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محور ذكرى هذه الحضارة من الوجدان المصري الحديث . اللهم إلا إذا استبدنا قطاع السياحة - جرد المصريين من الحد الأدنى للفخر الوطني الضروري لنهوض المجتمع ولم يكن شادي شوقينياً أو متعصباً ولكنه كان محققاً في افتقاده الروح الإيجابية والثقة بالنفس في كثير من جوانب حياته ، وكان يرى أن إحياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحقيقي بها كإنجاز وليس من باب الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء المصري الحديث دفعة قوية إلى الأمام ، ولكلما ينعث مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإننى أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام .
إن التشابه بين شخصية شادي ورواد عصر النهضة الأوروبي (١٣٠٠ - ١٦٠٠) ملفت للفتن من الوهلة الأولى .

بين الأساليب والتكنيك القديم والمحدثى الدينى المسيحي ، وقد بدأ جيوتو giotto (١٢٦٦ - ١٣٣٦ ق.م) فى استعارة التكنيك فى الرسم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وقد تبعه فى القرن الرابع عشر Quattrocento، سلسلة من الفنانين فى فلورنسا أعادوا أمجاد التصوير اليونانى المتم بالواقعية والحياة، وإبراز المشاعر الفردية المتميزة، وبذلك انتهى الأسلوب البيزنطى الجامد النمطى.

وقد بلغ هذا الاتجاه قيمته فى القرن الخامس عشر على أيدى ثالث اللوالب ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) ورفائيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) ومايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤). وفى أعمال هؤلاء الأساتذة يعود الإنسان وخصوصيته إلى مركز الصدارة بعد قرون ما فيها تدهول الموضوعات الدينية. وبذلك خرج فن الرسم أخيراً من القوالب العقيمة التى كان محبوساً فيها واكتسب المرونة والواقعية والتفوق التكنيكي الذى تجسده التحف الفنية لهذا العصر، وما تبعه من نهضة فنية فوما بعد خاصة فى البلاد الواطنة.

ولم يكف الفنانون عن تناول الموضوعات الدينية بل استلها الفنى الدينى من اتباع التكنيك القديم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وتعد أعمال مايكل أنجلو أحسن تعبير عن هذا المزيج وخاصة رسوماته فى قبة كنيسة السيستين Sis-tine chapel وكذلك لوحات رفاييل. وجدير بالذكر أن بابوات الكنيسة كانوا رعاية هذه الفنون الأوائل، وتمثل كنيسة سانت بيتر فى روما التى أمر ببنائها البابا يوليوس الثانى سنة ١٥٠٦ مزيجاً من للمعمار اليونانى القديم المسيحي.

وما يطبق على الرسم ينطبق كذلك على فن العمارة والفنون المسرحية التى استلهمت الدراما اليونانية وأسلوب المسرح الرومانى، وقد حقق فن المسرح أكبر تقدم

يظهر مجموعة من المفكرين على رأسهم بترارك (١٣٧٤ - ١٣٠٤ ق.م) دأبت على بحث الدراسات الإنسانية على النسق الرومانى Studia Humanitatis وكان من شأنه إحياء العلوم الإنسانية والأدبية كالتاريخ والفصاحة والخطابة واللغة والشعر والفلسفة الروحية أن عادت قيم ومشاكل الوجود الإنسانى لتكتو بأ مكان الصدارة، وأصبح الإنسان الفرد وهمومه وقدره هو المقياس كما كان فى عصور ازدهار العالم القديم. وقد مهد هذا الاتجاه إلى تحول الحضارة الغربية من الانشغال بالأمور الدينية إلى الانشغال أساساً بالأمور الدنيوية التى تدور فى فلكها حياة الإنسان.

البحث العلمى:

من معالم ازدياد الاهتمامات الدنيوية الطفرة العلمية الهائلة التى مهدت الطريق لتفوق أوروبا فى العصور التالية. وترتبط هذه الطفرة بأسماء عدد من العلماء مثل كبلر وكوبرنيكوس وجاليليو.

والقاسم المشترك لهؤلاء جميعاً هو استلهاهم لروح البحث العلمى الحر عند اليونان واستنادهم إلى أعمال بعض العلماء القدماء من أمثال أرسطيميدس وبيثاجوراس وأريستاركوس ورفضهم فى هذا المجال نظريات أرسطو. وقد توجت هذه الأبحاث بنبذ نظرية الأرض المسطحة لصالح نظرية كروية الأرض ولعل ما ترتب على هذه الثورة من آثار علمية ودينية كذلك غنى عن التعريف.

ازدهار

الفنون:

لقد كانت الفنون على اختلافها هى المستفيد الأكبر من عودة الاهتمام بالعالم اليونانى الرومانى القديم. وقد أنتج عصر النهضة أعمالاً ببقية رائعة فى الرسم والنحت والعمارة والدراما تمثل التلزوج

ماضيها السحيق بشئ من الارتباب والاستحياء انكب الأوروبيون فى بداية هذه المرحلة فى إيطاليا على استعارة الشمال على التكتيب عن المخطوطات القديمة وإعادة اكتشاف أعمال أرسطو وأفلاطون وفيرجيل وميسيدو وهومر وأرسطيميدس وبيثاجوراس وأبوقسراط فغنى التراب عن المخطوطات الرومانية التى اكتظت بها مكتبات الأديرة كما استعيدت المخطوطات اليونانية من القسطنطينية ولا يجوز إهمال حلقة الوصل الأندلسية التى يمثلها فى المقام الأول دابن رشد، وأتباعه.

وقد كان الانبهار بالروائع الكلاسيكية المعاد اكتشافها بعد قرون طويلة كبيراً عبر عنه بترارك فى رسائله إلى الكتاب القدماء. وكذلك دانتى فى الكوميديا الإلهية، ففى هذا العمل الرمضى يتوه دانتى (الذى يرمز إلى رجل العصور الوسطى) فى غابة مظلمة (ترمز إلى حياة القرون الوسطى) إلى أن ينقذه الشاعر الرومانى فيرجيل (الذى يرمز إلى حكمة العالم القديم). ويقول فيرجيل لدانتى «إذا فقدتنى فسوف تظل هائماً على وجهك ناتها».

ولم يكن دانتى وحده الذى اعتقد أن العالم القديم يوسع أن يمد أوروبا برحلة تعينها على الإبحار فى خضم المستقبل وفيما يلى تلخيص للتطورات الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية والدينية الناتجة عن عودة الوعي بالعالم القديم :

نشأة المدرسة

الإنسانية

واعلاء قيمة الإنسان:

كان علماء وفقهاء الكنيسة يقصرون اهتمامهم حتى ذلك الوقت على دراسة علوم القدماء متجلبين آدابهم وفلسفتهم لاعتبارات دينية وجاءت نقطة التحول

شادي عبد السلام



شعاع من مصر

له في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) بالغاً ذروته في أعمال ويليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦).

الإصلاح الديني وسيادة

الفلسفة العقلانية:

كان للتحقق في دراسة الفلسفة والآداب اليونانية أثره في تقوية المنهج العقلاني في الفكر الأوروبي وقد ترتب على ذلك إصلاح جذري لمسيحية القرون الوسطى مهد الطريق في نهاية الأمر لانتصار فكرة التسامح الديني.

بداية كانت هناك محاولة للتوفيق بين الفلسفة الكلاسيكية والمعتقدات المسيحية، وقد قادت هذه المحاولات الأكاديمية الأفلاطونية التي أنشأها كوزيمو دي ميديشي في فلورنسا في القرن الخامس عشر. وقد ترجمت أعمال أفلاطون من اليونانية إلى اللاتينية. وقد نفى أساتذة الأكاديمية وجود أي تناقض بين شيخ فلاسفة العالم القديم والمسيحية واعتبرت الفلسفة الروحية لأفلاطون طريق المفكرين إلى الإيمان.

وقد استمر الاهتمام بأرسطو الذي بدأه أحد أعظم فقهاء الكنيسة نفسها القديس "توما الإكويني"، عن طريق انتباه (ابن رشد، في إيطاليا).

وقد ركزت مدرسة أرسطو على أهمية العقلانية وفصل الفلسفة عن أمور

الالتزام بعبادات الدين وشكلياته أو طقوسه أن يغير حكم الله عليه أو أن يستجلب عقله ورضاه ولا يمكن نعت هؤلاء المفكرين المتأثرين بالفلسفة اليونانية بخصوصية الدين. إن إرازموس كان من أركان الفكر الكاثوليكي ولوثر هو مؤسس البروتستانتية المفرطة في الزهد والتقوى.

ويمكن الاستطراد في وصف تأثير اليونان والرومان على أوروبا في مطلع طفرتها التي أكسبتها الهيمنة على العالم بأسره لعدة قرون، ولكنني سوف أكتفي بتقديم نبذة عن الذي لم يعرف عن الإسراف في التبحر أو التفاؤل فهو الذي قال: «إن التردد الأولي لليونان قد زودتنا (أي أوروبا) بكل قلوب تفكيرنا».

وهنا يجوز التساؤل: هل القرون الأولى لمصر ما زال بوسعها أن تزودنا ولو ببعض القوالب أو الإلهامات أو معالم الطرق؟

٣. تكلمة المشوار:

دعوة لمواصلة البحث

عن الأصول:

إن الإجابة عن السؤال الأخير هي قطعاً بالإيجاب. إن أنشودة شادي التي لم تكتمل ليست هي فيلم اخناتون، رغم أن هذا الفيلم كان سيضيف بلا شك لغة جديدة قوية إلى الصرح الفكري موضوع هذا المقال. إن العمل الذي لم يبدأ بدم هو استكمال مسيرة شادي لاكتشاف الجذور الدينية. إن هذا العمل لم يكن يقدر على القيام به شخص واحد ولو كان في مرتبة شادي وموهبته، ولكنه يستحق أن تستنفر في سبيل إنجاز أفضل العقول المصرية في شتى المجالات.

لقد آن الأوان لأن يكف أبو الهول عن أن يكون رمزاً للغموض ولأن تنطق الجدران بطلاسمها ونقوشها الغريبة. إن السطار الحريري الذي تدورى خلفه حضارة، لم يبق منها في بلادنا سوى

الفقه. ولكن رغم هذه البدايات اللاتينية (إيطاليا) فإن التحول الكبير في الفكر الديني جاء من شمال أوروبا (هولندا وألمانيا) بولسطة المصلحين المتنافسين إرازموس (١٤٦٦ - ١٥٣٦) ولوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦).

وقد ظل إرازموس حتى النهاية كاثوليكياً مخلصاً ولكنه كافح في سبيل مسيحية متفورة. وقد رأى إرازموس أن الكتابات اليونانية والرومانية القديمة بما تحتويه من أخلاق وعظات وحكمة قيمة عن التعاليم الدينية المسيحية مما يؤكد أن مصدرها هو أيضاً وحى إلهي، وبذلك نفى احتكار الدين المنزل للفصلية وترك الباب مفتوحاً للاجتهاد البشري.

وقد أخضع إرازموس الكتب الدينية لتمييز منطقي مستعملاً القواعد اللغوية فكتشف فيها بعض للتناقضات الظاهرة وقد قاده ذلك إلى الحث على الابتعاد عن التفسير الحرفي للكتب المنزلة والانتباه إلى التفسير الرمزي وكانت محصلة ذلك ابتعاد الفكر الديني عن القوالب الشكلية والقشور والتركيز على الجوهر والمغزى. وقد بلغ هذا التطور أوجه في الحركة البروتستانتية التي أسسها لوثر في ألمانيا والتي أطاحت بطقوس الكنيسة وكنهيتها، وحولت الديانة المسيحية إلى عقيدة ترتبط بالضمير الفردي والعلاقة المباشرة بين الفرد وربه وتنكر تماماً أن الإنسان بوسعه عن طريق

المصادر:

- 1- James H. Breasted, the Dawn of Conscience, New York charles Scribners Sons, 1947.
- 2- Man is the measure: the Renaissance: 1300-1600, Civilization past & Present, 4 th edition, 1972, p. 286.
- 3- Giorgio de Santillena, the Age of Adventure the Renaissance Philosophers New York: New American Hibrary, 1956, p. 72.

* - ليلة إحصاء السنين هو العنوان الإنجليزي لفيلم «المومياء».

وأدب في مناهج التعليم، والكف عن معاملتها كما لو كانت تخص غيرنا، أو كما لو كانت آتية من الفضاء الخارجي.

الخطوة الثالثة تتمثل في إدخال مصر القديمة بشكل أو آخر في برامج أجهزة الإعلام، ويكون ذلك بتقديم تلك الجوانب من التراث المصري القديم التي ما زالت لها مصداقية اليوم وليس عن طريق الممثلات التاريخية التي تحول حياة القدماء إلى كاريكاتير.

إن وصل ما انقطع منذ قرون سينتفخ حتماً أجيالاً. فمتى تقبل ليلة إحصاء السنين؟ ■

مريدى النحاس

دكتوراه في الاقتصاد والعلوم
المواسية - الولايات المتحدة

الأخلال بعد أن هاجرت أفكارها ورموزها بعيداً، يجب أن يسدل.

إن الخطوة الأولى تتمثل في البحث والاستقصاء. إن الحضارة المصرية القديمة تستحق أن تخصص كلية أو أكاديمية خاصة لدراستها، لا أن يعهد بها إلى كلية الآثار والمساحة! ويلبغى أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريحها بين هذه الأكاديمية وبين أقسام ومراكز المصريين في الخارج. ثم يجب أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريحها بين هذه المؤسسة العلمية وبين المجتمع المصري، لكي ننهي حالة الاغتراب وانقسام الشخصية التي نعيشها منذ وقت طويل.

الخطوة الثانية هي بلا شك إدخال مصر القديمة بكل عناصرها من فنون ومعتقدات وأساطير وعادات وحكمة

شهادى
عبد السلام



شمع
من مصر

يوم أن تحصى السنين

نهاية القرن التاسع عشر .
مومياوات فراعنة الدولة الحديثة
من أحمم الأول وسقنن رع
وأمنحتب الأول وتحتمس الثالث
ورمسيس الثانى وستى الأول
وغيرهم كثيرين .

هكذا تظهر حكمة مصر الأزلية
فى تدوين التاريخ ، أسرة الكهنة
بدأ من عصر أطلقوا عليه عصر
النهضة تيمناً بمحاولة سياسية
واقتصادية سابقة ، يودون رفع
شأن البلاد وإعلاء هامتها بين

بتدوينها أسرة كهنة آمون ، الأسرة
الواحدة والعشرون على التوالي
الخشبية التى وضعوا فيها
مومياوات فراعنة الدولة الحديثة
حفاظاً عليهم من السرقات التى
اجتاحت الدولة عقب انهيار
الإمبراطورية ، والذين قاموا
بحفظهم فى مقبرة مهجورة خلف
الدير البحرى . نشر حوالى ثلاثة
آلاف عام لرأتى ابن مصر ومعه
العلماء الفرنسيون والألمان ليقيموا
بنشر أعظم اكتشاف أثرى فى

ق السنة السادسة من
الشهر الرابع من الفصل
الثانى ، اليوم السابع من شهر
برمود فى هذا اليوم أرسل الكاهن
الأكبر لآمون رع ملك الآلهة
بينوزم ابن الكاهن الأكبر لآمون
ببعثى ليدفن من جديد الملك زمر
كارع ابن رع (أمنحتب الأول) له
الحياة والفلاح والصحة على يد
المشرف على الخزانة باى ...

هكذا قرأ أحمد أفندى كمال
الكتابات الهيراطيقية التى قام



شادى عبد السلام وأخته مهيبة وعمره ٦ سنوات

ولقد آثرنا هذه المرة أن نصمت تماماً وأن ندع شادى نفسه يتكلم عن سنوات عمره .. لم نضف شيئاً إلى ما قاله فهو ليس بحاجة إلى كلماتنا . بل ربما نحن وجيل قادم فى أشد الحاجة لأن نتلهم كلماته ونعياها جيداً . ذلك هو درس الحضارة وذلك قدر صناع التاريخ فى هذه البقعة من العالم يوم أن تحصي السنين ■

مجدى عبد الرحمن

وما هو ذا شادى يرحل عنا ونستعير نحن الاسم نفسه «يوم أن تحصي السنين» ، ولكننا هذه المرة ندون سنوات عمر شادى نفسه .. إننا هذه المرة لا نعيد تكفين شادى وتدون ما فعله وما فعلته نحن الآن معه .. بل إننا تكفى بالذكرى من خلال أعوام العشرة التى عاشها رفاهه وتلاميذه يرويه فيها فنائنا تشكيلياً ومعماريًا ومخرجيًا ومفكرًا ، يعلم وينير الطريق لنقاط كثيرة فى حضارة بلاده ..

الأمم، وكان حفاظهم على أجساد الأجداد هو نوع من الفهم العميق لتراث الإنسان المصرى وماضيه ، وكان لابد من إعادة التكفين وتسجيل ما سبق رصده لكل فرعون وما يتم عمله من قبل الكهنة وقتها . وتسرد كل الكتابات المدونة قصة خبيثة الدير البحرى وفراعينها العظام ولتصبح حكاية اكتشافهم نقطة انطلاق لعصر نهضة جديد كما رآه شادى فى قبيلته المومياء أو «يوم أن تحصي السنين» ..



تحتوى السنين
١٩٥٠

ق أنا من وجهه قبلى
والإسكندرية.. ابن عائلة
محافظ من عائلات الدنيا والإسكندرية
والذى كان محامياً من رجال القانون ..
اسمى شاذى محمد محمود عبد
السلام ولدت فى الإسكندرية ولكنى لم
أنقطع عن الذهاب إلى بيتنا فى الدنيا
طوال حياتى.. بالطبع أنا ابن الصعيد..
أحببت الدنيا.. أحببت فيها كل شيء..
المنزل.. الملابس.. طريقة الكلام.. التقاليد
والعادات.. الصفات الأخلاقية.. إن لرون
أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عيني.

١٩٥٢

كان والذى ضد القصر وضد
الاحتلال البريطانى طبعاً.. وقد قامت
الثورة فى شبابه وراقبت كل ما يحدث
ولكن من بعيد.. إننى ألقى ضد كل
أشكال القهر الاجتماعى وأجد نفسى دائماً
على اليسار.. ليبرالياً.. نعم بكل تأكيد وإن
كنت أفضل مرة أخرى أن أقول إننى
صعيدى.. إن الصعيد هو مصر
الحقيقية.. مصر الفرعونية.

١٩٥٤

ليس هناك فنان واحد فى عائلتى فقد
بدأت أزم منذ طفولتى.. والحق أن أحداً
لم يشجئنى وفى الوقت نفسه لم يمننى
من مزاوله هوايتى.. وقد جازلت أن أفرا.
ولكن مكتبة والذى كانت قاصرة على
كتب التاريخ والقانون الصعبة.. فى من
الثلاثة عشرة لم يكن هناك مفر من

القراءة إذ رقدت عامين فى الفراش حتى
الخامسة عشرة لأن طول قامتى المتزايد
كان يمرض قلبى للخطر.. وبعد هذين
العامين صارت حركتى أبطأ وأصبحت
انزعاجاً إلى حد ما عاطفياً جداً وبلغاً جداً
فى الدراسة.. فى البداية سافرت إلى
أوروبا لأول مرة وكان عمرى تسعة عشر
عاماً.. ذهبت إلى باريس ولندن وروما..
كنت أريد أن أدرس المسرح ولكنى لم
أتمكن من ذلك.. وعلى العكس من فترة
الدراسة فى فيكتوريا كولج حيث كنت لا
أقرأ ولا أتعلم بالمعركة، بدأت أقرأ بهم
وأنا فى كلية القانون.. وفى عام ١٩٥٤
تخرجت فى قسم العمارة..

١٩٥٦

ذهبت إلى الجيش فى سلاح الصيانة
بالعباسية.. كان هذا أول لقاء جاء لى
أتعرف من خلاله وبالممارسة وليس
بمجرد القراءة على الشعب بجميع طبقاته
وفئاته وثقافته الحقيقية.. فأنت تجمع
مع زملائك فى التجنيد بكل نوعياتهم
فى مكان واحد.. وترتدون جميعاً
«عفوية»، واحدة وسواء أريدت أو لم ترد
فلا بد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم،
وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم
وأصبحت واحداً منهم.. وفى هذه
التجربة السهلة جداً تعودت على النظام
وقوة العمل الجسمانى وابتعدت مؤقتاً فى
الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن
الزسم وكأنك أخذت إجازة إجبارية من
هذا كله لى يتجه عقلك اتجاهاً آخر
تماماً.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من
الخدمة العسكرية الفرصة لى أفكر على
مدى هذا العام فيما يمكن أن أسعده بعد
ذلك..

١٩٥٩

جاءتني الشجاعة يوماً وطرقت باب
صلاح أبو سيف فى بيته.. قتل له أريد
أن أعمل فى السينما وذلك بعد أن عرفته

بنفسى.. ولم يفتنى أن أذكر له جاره
فحن نسين فى شارع واحد بالزمالك..
رحب بى صلاح أبو سيف وكنت معه
فى الاستوديو كل يوم..

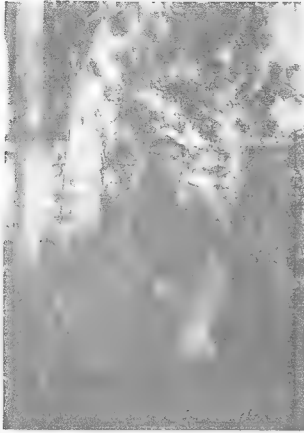
فى أول فيلم وكان فيلم «الفتوة» عام
٥٧ / ٥٨ تقريباً كنت شبه متفرج.. العمل
الذى قمت به مجرد تدوين الوقت الذى
تستغرقه كل لقطة.. ثم عملت معه بعد
ذلك مساعد مخرج فى أفلام «الوسادة
الخالية»، «الطريق المسدود»، وأنا
هرة، وعملت بعدها مع الأستاذ بركات
ثم الأستاذ حلمى حليم فى «حكاية
هيب»، وفى هذا الفيلم عملت الديكور لأن
مهندس الديكور كان غائباً.. نجح الديكور
ويبدو أنه لفت الأنظار فجاءتني عقود
لعمل ديكور ثلاثة أفلام أخرى..

١٩٦١

بدأت العمل فى ديكور «صلاح
الدين الأيوبي».. كان يخرجه عز
الدين ذو الفقار وتوقف العمل بموته ثم
عملت فى «إسلاماء» بدلاً من أستاذى
«ولى الدين سامح» بسبب سفره إلى
الخارج كما قمت بتصميم الديكور
والملابس.. الفيلم أخرجه مخرج أميركى
اسمه أندور سارتن عام ١٩٦٠ وهو
مخرج جيد لكنه عندما تخرج فيلماً
تاريخياً فلا بد من المعرفة الدقيقة للتاريخ
والعادات واللهجات وفى رأى أن
المحاولة لم تنجح لأن الممثلين كانوا
يتكلمون العربية وهى لغة لا يفهمها
المخرج ولا يستطيع أن يتقونها وبالتالي
يصعب عليه توجيههم.

١٩٦٦

صممت بعد كليبازة وقيل فرعون
ديكورات عدة أفلام هى (شقيقة القبطية)
(الخطايا) (لوط وعبد الحامولى)
(رابعة العودية) (أميرة العرب) (أمير
الدهام) (بين القصرين) (والسمان



شادى فى صلاح الصبانه ١٩٥٥ - العامية

وقلت حان الوقت لأقول رأيى وبدأت فى كتابة «المومياء» الفيلم .. كان هناك إحساس قوى يدفعنى للكتابة بغض النظر عن تنفيذ الفيلم أو عدم تنفيذه .. استغرقت كتابته حوالى عام ونصف .. أوقفت خلالها أعمالى الأخرى ووصلت حالتى المالية إلى أزمة قاسية .. لكننى وجدت نفسى غير قادر على عمل أى شىء آخر غير كتابة فيلمى .. جاءتلى بعض العروض لتصميم وتنفيذ ديكورات أفلام بأجور خيالية لكن وجدت أننى أكذب عليهم وأكذب على نفسى لو قبلت .. بعد أن انتهيت من كتابة الفيلم بدأت أبحث عن طريقة لتنفيذه .. تصادف وقتها أن كنت أصمم مع روسيلبلونى فى فيلم الحضارة كما ذكرت .. عرضت عليه السيناريو أخذوه فوراً بعد أن قرأه على وزير الثقافة وقتها الدكتور ثروت عكاشة قال له كيف تتركون هذا السيناريو ولا تنفذونه فى

الرأسمالية الكبرى، ونظام المؤسسات العامة، وجمعلتى أسمى الفروق الجوهرية بينهما .. إن العمل فى فيلم كليونبازرة كان أشبه بالعمل فى مصنع أما العمل فى فرعون كان أشبه بالعمل فى مدرسة .

١٩٦٧

عملت مع روسيلبلونى فى فيلم عن الحضارة وترك روسيلبلونى فى نفسى تأثيراً لم يتركه أحد غيره من الناحية الفكرية لا الإنتاجية الشكلية وذلك بما يمتاز به من بساطة التفكير السينمائى مع العمق فى الوقت نفسه ، وإليه يرجع الفضل فى تحقيق رغبتى فى الانتقال إلى مهنة الإخراج .

كانت الرغبة فى الإخراج السينمائى تلح على منذ زمن طويل .. اكتشفت لئلى كنت أضيع وقتى فى العمل بالديكور .. أعمل حوايط ونوافذ وأرسمها وترهقنى فى عملها ثم لا تستخدم كما أتوقع ..

والخريف) ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأفلام تدور أحداثها فى ديكورات تاريخية والسبب فى ذلك نجاحى فى (إسلامام) وعملى فى (كليونبازرة) .. لقد نلت ثقة المنتجين بعد هذين الفيلمين للعمل فى الأفلام التاريخية المختلفة .

١٩٦٦

لم أحترك **بمانكوفيتش** مخرج كليونبازرة كثيراً . ولكنى عرفت **كافليروفيتش** مخرج «فرعون» جيداً فقد علمنى هذا الفنان الكثير والكثير وإن أنسى أنه أول من شجعنى على الوقوف وراء الكاميرا إذ جعلنى أخرج إحدى لقطات فيلمه ، كما كان أول من شجعنى عندما شاهد «المومياء» بعد خروج الفيلم من المعمل مباشرة فى روما . أما فى تجربة العمل فى هذين الفيلمين فقد جعلنى أتعرف على أهم نظامين فى الإنتاج السينمائى .. نظام الشركات



تخصي السيني
يوم أن

الحال .. سأله الوزير عن كتابه ولما ذكر له اسمي رد عليه الدكتور ثروت بأنه لا يعرفني فأجاب روسيليني : كيف تعرفه قبل أن يعمل فيلما، دعه يعمل وحيثما فقط ستعرفه جيدا .. وقرأ الدكتور ثروت السيناريو فأعجب به ودخل السيناريو في مشاريع مؤسسة السينما .

١٩٦٨

كنت قد قرأت قصة اكتشاف المومياءات في الدبر البحري لأول مرة عام ١٩٥٦ وهي التي أصبحت موضوع أول أفلامي منذ عام ١٩٦٣ وأنا في بولندا أثناء العمل في فيلم «فرعون»، قد جعلني الحنين إلى مصر أفكر في هذا الموضوع في ليلة شقاء باردة جدا . قلت لنفسى أين هذا المناخ من مناخ مصر ، ومن هنا بدأت رحلة المومياء في عقلى ، وفي عام ١٩٦٥ ظهر الشكل الأول .. قصيدة شعر من ٤٥ سطرًا تقريبًا كتبتها على لسان الغريب، إنها ليست قصيدة بمعنى الكلمة ولكنها نظم أقرب منها إلى الشعر ، وبمدها بدأت أكتب السيناريو في البداية كان فيلما واقعيًا تقليديًا أطلقت عليه «دفنوا مرة ثانية»، ثم «ونيس»، ولكنى لم أكن متحملا وكنت أبحث للوصول إلى الشكل الملائم تماما للتعبير عن نفسى .

وفي مارس ١٩٦٨ بدأت التصوير مع عبد العزيز فهمي الذي اعتبره عيني والمصور مصطفى إمام الذي اعتبره يدي اليمنى وأصدقائي وتلاميذى سمير عوف مساعدى والفانى وصلاح مرعى

مهندس الديكور وأنسى أبو سيف مهندس الديكور وكلهم من خيرة الشباب فى السينما المصرية اليوم . لقد كتبت السيناريو قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ وصورت الفيلم فى ٢٢ مارس ١٩٦٨ وكان لهذا اليوم تأثير كبير سواء كان واضحا فى الفيلم أم لا . لقد خيلت يوما من للظن إلى المرأة وفى يوم ١٢ ديسمبر توفى والدى ولا شك أن لهذا اليوم أيضا تأثيره الكبير إذ كان والدى بالنسبة لى عطى أكثر من مجرد كونه أبًا .

١٩٦٩

المومياء ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينجح بعد عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعماري الإنجليزي على مصر عام ١٨٨٢ إننى أحاول فى الواقع أن أصبر عن قضية عامة جدا لكنها تأخذ القالب للمصرى، البلية والحياة والتاريخ ، الذى أعرفه وأحس به أكثر من غيره .

١٩٦٩

منذ عينت مشرقا على مركز الفيلم التمسجلى وأنا هدفى الأساسى لإيجاد سينمائيين صادقين أكثر منه عمل كم من الأفلام أو تنفيذ برنامج روتينى فإن فقر السينما يرجع إلى عدم وجود شخصيات سينمائية أو كما يقولون فى فرنسا ليس هناك للحوار الذى يمكن أن يخلق وسطا من السينمائيين المثقفين وكنت أشعر دائما أن يأتى المخرج بفكرته هو ليس مستعيرا لفكرة غيره حتى يوجد ما يسمى بالمواليف السينمائي .

١٩٧٠

«شكاوى الفلاح الفصيح» صرخة من أجل العدالة قائمة دائما . والمعلم فالبردية التى تضمنت هذه الأسطورة عمرها أربعة آلاف سنة . والمسألة هنا فى الفيلم ليست مجرد تاريخ أو إحياء بردية لها قيمة خاصة رغم ضخامة ولا قيمة فى ذاتها . لكنها بالفعل صرخة لاحتما

بالعدالة . وهي صرخة قائمة فى كل العهود . ما حركنى هو قيمة البردية نفسها . بردية عمرها أربعة آلاف سنة ومكتوبة بمنطق يمكن القول بأنه منطق حديث . نص أنبى رائع وواضح جدا . وهي أول قصة وجدت فى التاريخ . طبعا كان هناك (حواديت) وأساطير قبلها ، لكنها كانت كلها تابعة للدين . هذه القصة لا علاقة لها بالدين . مشكلة اجتماعية لمزارع بسيط يتجه بسلعته إلى السوق . يسرقه النصوص . يطلب من العدالة أن تأخذ مجراها . لكن العدالة صامدة فيهاجمها . ويصرخ فى وجه السلطة . يطالب السلطة أن تكون على مستوى المسؤولية موضحا مراسفات الحاكم العادل .. وهكذا حتى يسترد حقه .. أول قصة قصيرة مستقلة لكاتب مفكر فى وقته .

١٩٧٢

كنت قد توليت إدارة المركز حديثا عندما فكر المسدولون أن أعمل فيلما يطرح نمودجا لأوجه النشاط الثقافى المختلف للوزارة فى البالية والموسيقى والمسرح ونشاط الفرق الفنية والثقافية المختلفة . كان المقصود طبعا عمل فيلم من النوع الإعلامى ، فى البداية تهرت من الموضوع لمجرد أن قيل لى إن أعمله ولم يأت متى أنا .. قالوا : عاين الموضوع بنفسك . استعرض النشاط وتأمله ثم قل رأيك بعد ذلك .. قبلت مترددا . أمضيت سنة أسور بعض أوجه للنشاط ثم أتوقف .. كانت البداية فى حالة حزن وقرعها بسبب النكسة ووجدت أن الذى يقوم بالنشاط الثقافى إلى جانب الهيئات أفراد أو أطفال وبدأت أكتشف أن هناك حياة تدور رغم الكابوس وتبين لى أن الفيلم يملحنى الفرصة للكشف عن أشياء جميلة فى حياتنا لكنها غير ظاهرة لأنها بعيدة عن الأضواء ولا تجد من يكتشفها وما تم اكتشافه منها تقتصر

تعليمها لأبنائها . باختصار لا يمكن للسنيما في مصر أن تستلخي عن الدولة ، كما أنه من واجب الدولة ألا تتخلى عن السنيما .

١٩٧٧

أعمل مع ثلاثة من المخرجين إبراهيم الموجي .. عاطف الطيب .. محمد شعبان . في فيلم عن إدفو وهي قرية صغيرة في الصعيد تبعد عن القاهرة حوالي ١٠٠٠ كيلو متر تقع بين الأقصر وأسوان ومثل معظم قرى الصعيد بنيت هذه القرية في الأصل حول معبد قديم من معابد القرن الثالث قبل الميلاد على أنقاض معابد أخرى سابقة حتى يصل تاريخ هذه المنطقة إلى أربعة أومخمسة آلاف سنة .. ذهبتا معاً إلى هذه القرية وقمنا بدراساتها على الطبيعة ومن خلال المراجع العلمية ، وسيقوم كل منا بإخراج فيلم قصير عنها تطرح فيه وجهة نظره الخاصة .. هذه التجربة بداية لسلسلة أفلام تحت عنوان «وصف مصر سينمائيًا، سنحاول أن نمر على قرى مصر ومدينتها مما له معالم خاصة ، نجمع سينمائيًا معلومات عن مصر المعاصرة وتاريخها ووضعها الاجتماعي وعاداتها وفنونها الشعبية .. المعلومات رصدها لا تكفي ، المهم أيضًا أحاسيس المخرج ووجهة نظره الخاصة .. نحن نحاول من خلال هذا المشروع أن نقدم وجه مصر كما نراه . ومن خلال هذا العمل نحاول البحث عن شكل سينمائي جديد ربما يكون أكثر أصالة وارتباطًا بنا من الأشكال المنقولة عن السنيما الأوروبية .

١٩٨٠

الفنان الذي يخليل له أنه لكي يغزو أوروبا عليه أن يخرج فيلمًا عن الفراعنة أو فيلمًا عن تاريخ مصر عموماً فإن هذا الفنان لا يزيد عن صنع التماثيل الجبس المزينة ويجري خلف الساتحين في إلحاح فإذا اشتروا منه شيئاً فإنما لكي يخلصوا منه وليس لقيمة التماثل نفسه .

بصدق الواقع كما يجب أن يكون عليه الفيلم التسجيلي . لذلك انصب اهتمامي على المعائل وروحها المالية والوحدة القرية بين تلك المئات من الأولوف التي تحولت في ثانية إلى صف واحد .. وبخلت معهم في حوار عن حياتهم وأملهم .

١٩٧٥

اكتشفت أنني لم تكن أحيا ، كنت ميتاً، هناك تظر على حقيقتك وتحتسبها متعددة موهلة في الزمن .. أربعة آلاف خمسة آلاف عام . هناك ترى جنوباً مصريين .. مصريين حقاً كأنما التاريخ يندفع أمامك حيا لاهاً شيء لا يمكن أن يوصف .. اضطررتني إلى مراجعة كل مواقفي للقدمية وانعكس هذا بالضرورة على الفيلم ذاته . كان ممكناً أن أقدم أي شيء في العام نفسه أو العام الذي يليه ولكن في كل مرة كنت أذهب فيها إلى هناك لأشهد العودة الحية لجيوش الشمس، إلى مقرها القديم كنت أراجع المادة المصورة من جديد .. وربما هيمت في مرة بإلقاء عظمتها في البحر .. كان لابد أن يجيء التعبير مصرياً صميماً كما في العبور مصرياً صميماً .

١٩٧٦

أطالب الدولة بالتدخل في صناعة السنيما بالاستديوهات المطورة والمعامل الحديثة بالإضافة إلى القيام بإنتاج الأعمال الضخمة التي تتجاوز إمكانيات الأفراد ولأن تكف الدولة عن هذه العملية للخسارة تماماً في مساعدتها لشخاص على الإثراء مقابل أن يقوموا بإنتاج أفلام هزيلة . يجب أن تمتلك الدولة قطاعاً عاماً في السنيما بحيث يتصل هذا القطاع بالحلقات التي قبله وهي معاهد وزارة الثقافة . فالدولة تعلم الطالب في المعهد وبعد تخرجه مطلوب منها أن توفر له العمل الذي تخصص في دراسته ، في القطاع العام الذي تملكه ، فقتضن بذلك ألا يهدر المال والمجهود الذي أنفقته في

المعرفة به على مجموعة خاصة ، واتسعت في نظري فكرة الفيلم .. لم تعد محصورة داخل إطار بعض أوجه نشاط وزارة الثقافة وإنما ضمنت أيضاً نشاط أفراد لا علاقة لهم بالوزارة لكي أقول إن القاهرة «بناسها» تحيا رغم كل شيء ، تنفخ الثقافة والفن .. عملت الفيلم دون كلمة أو تعليق ولم أحاول أن أفتعل الربط بين العناصر الاثني عشر الذي استعرضتها في الفيلم خلال ٤٠ دقيقة .

١٩٧٣

بعد أن بدأت تصوير «جيوش الشمس» بشهر لم تكن أعرف ماذا أفعل بالضبط . الفكرة التي كانت تستحوذ على ساعة أن نشبت المعركة هي الرغبة في الطوع لكن سني لا تسمح ولم أعد صالحاً لحمل السلاح فحملت الكاميرا وذهبت إلى الجبهة . كان يفمرني الانفعال بالحماصة والسعادة حتى لم أدرك وجود الكاميرا معي إلا في اليوم الثاني . وأنا بطبيعتي بطني أو متأملاً في الأشياء ، لا أبداً بسرعة وانفعالي يستغرق وقتاً حتى يظهر . ولم يكن أمامي شيء واضح محدد أعمله ، لكن ما لفت نظري الفرحة على وجه المحارب رغم كل جهد . كانت المعابر قد امتدت والجود ذهاباً وإياباً إلى سيناء والساتر المحصن الذي حجب به الجيش الإسرائيلي رؤيتنا لشراب سيناء مقطوع في أكثر من مكان تخترقه حركة جنودنا . لذلك كانت الانتماسة هي أول ما يواوجهك في الفيلم . ربما يقولون إن الفيلم ليس به ما يكفي من الحرب أو الدم ، لكن لا أحب أن أكذب .. لقد اكتشفت أن العدو على بعد عشرة كيلو مترات والطائرة تمر كالبرق هذه هي الحرب الحديثة . ماذا تعمل الكاميرا ؟! كان من المستحيل أن أصور الاشتباك الفعلي وكيف يتم ذلك دون تعديل وإعداد سابق وهو ما يمكن أن يتم في فيلم روائي ، أما هذا الفيلم فأردت أن أحفظ به

تصلي السينمائيين



١٩٨٢

إننى أسمى لسينما نفيذ الناس، تعلمهم لكن بفن، وكان على أن أكتشف طريقة أو أسلوباً سينمائياً جديداً. فيلم تعليمي دون جفاف .. فيلم يعطى المعلومة ويأرعى الإنسان ولا يخلو من المتعة. فيلم طريقة السرد فيه متقدمة والمعلومات مبسطة ويخلو في الوقت نفسه من عبارات المتخصصين الضخمة والتي قد لا تصل للمبتدئ العادي الذي أسمى إليه. إنما اخترت أن أتوجه للأسرة المصرية العادية، الأسرة التي تجلس أمام التلفزيون بكل أفرادها واعتقد أننا لو أردنا المستقبل أو لو أردنا أحداثاً أسمى تمسح فطيناً الاهتمام بالبيت المصري لأنه هو المستقبل. ومنذ بدأت أعمل وأنا أعتقد أن لي قضية .. قضيتي هي التاريخ الغائب أو المفقود .. الناس الذين تراءى في الشارع والبيوت والمزارع والمصانع، هؤلاء الناس لهم تاريخ ساهموا يوماً في تشكيل الحياة بل وفي صنع الحياة أغلوا الإنسانية ... كيف نعيدهم للذور نفسه. كيف نستعيد مساهمتهم الإيجابية والقوية في الحياة لا بد أولاً أن يعرفوا من هم .. وماذا كانوا وماذا قدموا .. لا بد أن نواصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس لنقدم إنسان بكره .. هذه هي قضيتي.

١٩٨٣

أنا من مواليد المنيا وكان لهذه المنطقة تأثير كبير على، وإذا قرأت عن

تل العمارة سوف تعرف أنها بلد الشمس وقد شيدت على أجمل طراز معماري وكانت المدينة مخططة وفيها أشجار وحدائق وكنت أقرأ ذلك كله وعند زيارة المنطقة تبهما خرائب ولا توجد فيديها جذران .. مأساة حقيقية محزنة .. وكنت أقرأ كثيراً عن تل العمارة ومن هنا جاء التفكير في فيلم إختائون.

إختائون شخص له وجهة نظر محددة، وعدة حلم قوى وكبير وهو من هذه الناحية لم يكن يصلح حاكماً، فالحاكم يجب أن يتميز بالدهاء ويقدر من الخبث ويقدر من الضميمة وإدراك بالظروف ومضى يتكلم ومضى بصمت ومضى يحارب ومضى يسحب وهذه سمات الحاكم. أما إختائون فكانت له سمات وملكات الفيلسوف مثل الرصاصة إذا انطلقت لا يمكن استرجاعها أو تعديل مسارها وهذا هو تكوينه وقدره. أهم مظهر في شخصية إختائون ما أفهمها هو القوة، القوة العظيمة واللثة بالنفس. كان إختائون كما أعتقد يرى أن حياته هو وأسرته هي المال الأعلى بينما في المصور السابقة له كانت الألهة تمثل المال الأعلى، ولهذا كانت تصور، وعندما اختفت الألهة في عهده صورت عائلته في كافة الأوضاع الحياتية اليومية .. والفيلم عندى منظوره ليس إختائون كشخص ولكن من منظور يتناول العهد السابق عليه والعهد التالي له الفيلم جاهز للتصوير تماماً وكان من الممكن تنفيذه منذ عدة سنوات ولكني أجاهد لإخراجه منذ عشر سنوات وأرجو أن أخرجه قريباً.

سأعلم للمتلين حركات وأنعام من عاشوا منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الیده في التصوير .. لا بد لهم أن يتطعموا المشى حفاة بصورة طبيعية جداً في الزمان الحارقة .. لقد طلبت من أحسن صناع الموسيقى في القاهرة القديم أن يصنعوا

لي بالضبط مثلما كان يصنع لتوت عنخ آمون ليتحلى بمصاغه .. الأتوان نفسها .. الموازين نفسها .. المادة نفسها أو ما يشبهها .. أنا استعمل أكثر المواد نبلا حتى أكون أكثر تقارباً من الحقيقة. أريد منك أن تفهمنى .. الممثلون ليسوا محترفين .. لقد قابلت من سيمال دور إختائون وأنا أسير في شوارع القاهرة .. قابلت أكثر من فئاة تصلح لدور نغريتى ولكن على الآن أن أختار واحدة منهم .. إن أكثر من يمثل معى لا يزال بكراً .. استطيع التأثير عليهم .. إنهم غير مرتبطين بما يبعدهم عنا .. ولذا عندما سيتحلون بالمصاغ ويلبسون الشعر للمستمار كالأقدمين .. الشعر المنسوج من الصوف ويرتدون الشوب الفرعونى المنسوج من القطن المصرى أو الملابس الكلدونية بجلد الفهد .. في هذه اللحظة ستجربى في عروقتهم دماء ملوكنا وملكاتنا وأمراننا ومحاربينا والقساوسة والكتاب .. إنه دم الذاكرة .. أن يكونوا ممثلين ولكنهم سيصبحون رثة.

١٩٨٤

(أحدا ساعات بنقول عمرنا سبعة آلاف سنة عميانى كده) ولكن معنى ذلك كبير جداً فلو عرفت من هذه السبعة الآلاف سنة أزيغن سنة فقط أكون في هذه الحالة أشبه بشخص عمره ثلاثون سنة ولا يتذكر إلا خمس سنوات الأخيرة فقط فهذه الحيرة التي نصيبها عندئذ علينا أن نطيقها على الدولة التي يصيبها داء فقدان الذاكرة، وأنا أرى أن لدينا أجبالاً تعانى من فقدان ذاكرة ثقافى وتاريخى، وكذلك أرى أن علينا أن نصيد هذه الذاكرة إليهم حتى يصبح الفرد منهم قادر على أن يقول بكره هاعمل كذا والأرض صلبة من تحتها ويدون هذا فن يستطيع أن يؤمن بفكره وإن يكون له كيان.

١٩٨٥

أجرى الأطباء عملية لإزالة الورم وأجريت عليه كافة الفحوص وأُخذت تقارير الأطباء أنه كان ورماً حميداً وأقول الحق لقد اعتقدت في فترة أنه ورم غير حميد .. لكنني طرأت هذه الأفكار خاصة بعد التحسن الملحوظ في صحتي بعد إجراء العملية .. الحمد لله أنا عال جداً .. وإحساسى بالشفاء كامل، إختافون جاهز ١٠٠ ٪ احتاج فقط إلى ثمانية أشهر لاستكمال تنفيذ الملابس والديكور واختيار الممثلين ثم أبداً فوراً في التصوير .

١٩٨٥

لقد تأخرت كثيراً جداً .. ولا أخفى عليك بأنني كنت انتظرها منذ سنوات طويلة منت .. وذلك فأنا سعيد بها وأشعر بأن مكانها الحقيقي هو قلبي .. عموماً هذه أول مرة أقدم فيها بعمل من أعمالي للحصول على جائزة تشجيعية من الدولة .. لمست أدري هل هذا نتيجة كسل شديد مني أم تجاهل من الآخرين .. عموماً كنت أضمن أن تكون الجوائز التشجيعية مثل التقديرية بمعنى أن يكون الترشح من الدولة وليس بتقديم الأشخاص لأنفسهم .. لكن عموماً أقول أن الدولة معذورة، فليس هناك جهة معينة تستطيع حصر جميع الأعمال الجيدة ..

١٩٨٦

لقد حافظت على نفسي طوال حياتي من التلوث التجاري .. كنت أبني نفسي بالقراءة والبحث والتعلم، ولقد مررت بلحظات كثيرة من الضيق الشديد نتيجة أنني لا أعمل .. إن العمر نطق محدد

جداً أحس أنني ممتلئ برؤى كثيرة . وأريد أن أعمل شيئاً ذا قيمة في الحياة .. أصرف دائماً أن الإمكانيات تصوقني، أضمن أن تكباني الحكومة .. إن العمل عندي هو الحياة .. إنني طوال يومي أعمل أشياء كثيرة بجديّة شديدة .. أقرأ .. أكتب .. أرسم .. أحت .. أصور .. إنني أحتشد كل شيء .. أحتشد لليوم الذي أتق فيه خلف الكاميرا ، لا بداً إختافون، إنني أحس أن أبناء وطني لا يعرفون تاريخهم كما يجب، يهملون أن أعرفهم ولو ٥٠٠ سنة من آلاف السنين من تاريخ مصر .. وعلى الآخرين أن يكملوا بقية الحلقات .. إنني لا أعمل السينما على أنها شيء استهلاكي .. ولكني أعملها كوثيقة تاريخية للأجيال القادمة . ■

شادي عبد السلام

المراجع المأخوذ منها

كلمات شادي

- (١) أحمد عبد التواب : شادي عبد السلام، مجلة التقدم العدد ٧٦ ، ١٠ / ٤ / ١٩٨١ .
- (٢) د . أنور عبد الملك : شادي عبد السلام، مجلة اليوم السابع ١١/١٠/١٩٨٦ .
- (٣) د . أنور عبد الملك : أملاً جيوش الشمس، مجلة اليوم السابع العدد ١٣٣ نوفمبر ١٩٨٦ .
- (٤) د . أنور عبد الملك : أنفوس فإن نفسي، مجلة اليوم السابع ١١/١٠/١٩٨٦ .
- (٥) جمال طرية : عشر سنوات من أجل فيلم «إختافون» أو مأساة البيت الكبير ، مجلة القدر السنة الأولى العدد ٨ أغسطس ١٩٨٥ .
- (٦) سامي السلاسوني : حوار لم ينشر لبدأ، الإذاعة والتلفزيون ١٨/١٠/١٩٨٦ .
- (٧) سمير فريد : حوار مع شادي ، نشرة نادي السينما موسم ١٩٧١ / ١٩٧٢ عدد ١١ .

(٨) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع الصخر شادي ، مجلة البيان عدد ١١٣ ، ١ أغسطس ١٩٧٥ .

(٩) عبد الرحمن أبو عوف : هفتي خلق بيده سيمائيّة مشقة ، مجلة روز اليوسف العدد ٣٢٤٥ .

(١٠) عبد اللور خليل : حلم «أختافون» يزلزل إلى أرض الواقع ، مجلة المصور عدد ٣١٨ ، ٦/٢٨/١٩٨٥ .

(١١) لقاروق عبد العزيز : جيوش الشمس ، مجلة الطليعة، السنة ١١ ديسمبر ١٩٧٥ .

(١٢) د . إلهي علان : هل تعرف مصر مثل فرنسا بشادي عبد السلام ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٣٠٢١ ، ٥/٥/١٩٨٦ .

(١٣) ماجةة الجندى : لم يعد يهمني سوى المسائلة ، مجلة روز اليوسف ، ٣/٣/١٩٨٣ .

(١٤) مجدي الطيب : يوم أن تصمى السنين سوف نذكرك شادي عبد السلام ، مجلة القاهرة عدد ٦٥ ، ١٥/١١/١٩٨٦ .

(١٥) محمد قنديل : الطروح التشكيلي عند شادي عبد السلام ، مجلة المصور عدد ٣٠٠٨ ، ٦/٤/١٩٨٢ .

(١٦) مصطفى درويش : السينما والرعى مسيرة للتاريخ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة عدد ٢١ .

(١٧) نعمة الله حمين : الجائزة تأخرت ومكانها في قلبي ، مجلة أسفر ساعة ، ٧/١٠/١٩٨٥ .

(١٨) هاشم الصلبي : شادي عبد السلام وسجلاته في تأصيل السينما المصرية ، مجلة آفاق عربية ، العراق ، أيلول ١٩٧٧ .

(١٩) Hennebelle, Guy., Chady abdel Salam: Une brillante exception un chapitre dans: les Cinemas Africains en 1972, Societe Africaine d'Edition, 197, pp. 72-76.



من فيلم الكرسي

شهادات

- ٢٤ جلسة النبيل، انسى ابو سيف. ٢٥ شادى عبد السلام: ربح الشرق، انور عبد الملك. ٢٦ كانت أيام لا تنسى، احمد مرعى. ٢٧ اللمسة الساحرة فى أكتوبر، ابراهيم الموجى. ٢٨ شادى عبد السلام: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا، احمد اسماعيل. ٢٩ عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه، سمير فريد. ٣٠ لقد تسلسل إلى السينما سرا، عادل منير. ٣١ كان مدرسة فنية خاطبة، علا. الديب. ٣٢ التأمل والحلم، كمال ابو العلا. ٣٣ ليلة حساب السنين، مصطفى درويش. ٣٤ كيف وضع العالم على أطرافه أصابعنا، محمد كامل القليوبى. ٣٥ على بداية الطريق، مجدى كامل. ٣٦ حكايات منقوشة على حائط القلب، نادية لطفى. ٣٧ يوم أن تخصصى السنين، يحيى عزمى.



جلسة النبيل



قا لم أكن أعلم حين التحاقى بمعهد السينما كأحد تلاميذ المعهد أنى سوف أكون تلميذا لهذا العملاق النحيل القوام، الرهيف الحس.. الواسع الثقافة «شاذى عبيد السلام» فقد كنت أحد تلاميذه بالسنة الثانية قسم الديكور حيث بدأت الدراسة معه فى هذه السنة، ومن حيث لا أدرى سرعان ما كنت أحد مريديه بمكتبه الخاص الكائن بشارع ٢٦ يوليو، والذي كنت أتردد عليه باحثاً ومستمعاً أنا وبعض زملائي، وكان يستقبلنا مرحباً ومعيناً لنا فى أبحاثنا. يوم دشولى لمكتبه - أول مرة وبدعوة منه - من ذلك الباب الضيق الذى حدد مسار داخله شريحة من الأرابيسك الخشبي، فإذا بى داخل عالم مختلف تماماً عما شاهدته من قبل من أمكنة، فأنا داخل صومعة لراهب متعهد للعلم واللغز - وسرعان ما تحولت عيلى إلى عسمة فاحصة متأملة... وذلك الحائط على يسارى والذي تحول إلى مكتبة زاخرة بالكُتب والمراجع التى رتبت فى أدوار حسب مناهجها، فهذا الجزء انخاص بالأدب العالمى، يليه مجموعة منخمة عن تاريخ الشعوب بأزيائهم التاريخية

والشعبية - شاملة جميع القارات . ثم تاريخ العمارة بجميع مراحلها، وهناك مجموعة الآثار حسب مراحلها التاريخية وضعت في أرفف خاصة بها، واحتلت مجموعة المصريات الجزء الأكبر، بدت في حالة استعمال، فهذا الكتاب قد خرج من الصف، وذلك على جانبه مما يوحي بأن البحث والتفتيش الآن في هذا للجزء. هذا غير الجزء الخاص بالتاريخ الإسلامي الذي يليه مجموعات مجلد بهملكات ضخمة سوداء اللون كتب عليها بخط مذهب «الطائف» للمصور . كل شيء... وهي مجموعات للمصحف في بدايتها، تجاورها مجموعة - المختارات الفرنسية «illustration» . وفي الجانب الأيمن من هذا الصرح للقائى مجموعة من الشرائع المظلمة إلى الأسطوانات وشرائط الكاسيت، فهذا الجزء الخاص بالمكتبة الموسيقية للكلاسيكيات والشعبيات المصرية التي اكتملت فيما بعد بتسجيلات لأغاني أنف وأقصصر وقدا، ويظهر هذا الجزء رف خالي من الكتب وضعت فيه قطعة صغيرة من الموبيليا طليت باللون البني الغامق مقسمة إلى أدراج صغيرة وضعت فيها إصصالات الإيجار وفواتير الكهرباء وأوراق أخرى، ورف آخر وضع فيه لوحة أصلية للرسم المستشرق الإنجليزي الجنسية دافيد روبرتس، التي وضعت في إطار رفيق مذهب . كذلك وضع في رف آخر أيقونة خشبية عن صلب المسيح، وتوسط هذه المكتبة دولا ب صغير بارترتاع كثف متوسطى الطول غامق اللون زيت راجهته بأعمال حفر خشبية بها شبكان دائريان كالشبابيك التي تتوسط راجهه الكتاب القوطية، وقد ثبت خلفها قطعة من القماش الأحمر القاني مما جعلها كقطعة حية تأخذ العين والقلب، وضع بداخلها جميع الصور للفوتوغرافية

للأماكن التي زارها في مصر وخارجها، وتناثرت هنا وهناك بعض المقتنيات من المصور الإسلامية المختلفة من نوازل نحاسية وألوان فخارية وخلافة لملمة هذه المكتبة كرسى وثير من طراز لويس الخامس عشر بجانبه مقصده خشبية مفعلة الشكل نحت على كل جانب منها غزلان تجري على طريق المنمنمات الفارسية وقد وضع عليها « شعفوار، ذلك الرعاء القمضى الذي صنع لعمل الشاي والقهوة والذي تحول إلى مصباح . وفي مواجهة كرسوه هذا وضعت كتبة إنجليزية الطراز، كسيت بالجلد البني الغامق رصعت بعرس المسامير النحاسية الكبيرة، وببينهما وضع كرسى فرعوني الطراز حديث الصنع قد تقليداً لأحد كراسي توت عنخ آمون . وفي المواجهة غرفة أخرى نزع بابها العريض للتصم إلى هذه الغرفة بتصدرها منضدة ضخمة من طراز القرون الوسطى ذات أرجل مثالة للخارج وضعت حولها كراسي مختلفة الطراز أغلبها ذلك الطراز الشعبي الذي يسمى « بالروسكيك»، وقد زينت هذه للفرقة برسوم لعدد من الفنانين المصريين أكثرهم نبيل تاج ورموف عبد المجيد وحسن سليمان، وقد تصدر المنضدة كرسى منخمل لهنرى الخامس، ذو ظهر عال زين نهايته من الأطراف بريشين مذهبتين نحتنا من الخشب، وكان شادى جالساً على الكرسي كملك في عرشه .

وما أن لمضى حتى قام من وسط مرديبه ليستقبلنى بإبتسامه عذبة - هذا المعلق القارح الطول يستقبل أحد تلاميذه بهذه الحفاة - بالبالسامة!

ومعززة هنا كدت قد أطلت في الوصف ، ولكن هذا ما نطمحه من شادى وكنا نداديه « أستاذ شادى» . فقد علمنى

كيف أتأمل الأمكنة والأشخاص، وأن الإنسان منذ فجر التاريخ هو عبارة عن ملهى وأمرى فكلامها مرآة صادقة لما يحويه من فكر وسلوك، وبالتأمل نصل إلى الجذور . وأتذكر حينما كنا نذهب فى آخر الليل إلى مطعم آخر ساعة بعد الانتهاء من يوم عمل جاد، لتلف حوله وأسامنا أطباق الفول وأقراص الطعمية والسلطة الباردة، فإذا به يثر انتباهنا إلى ذلك الجالس بجانبنا يلتهم طبقه على دفعتين، وهذا الذى عمل من رغبته قرطاساً أو « ودن فطة» على حد تعبيره غرق به كل ما فى طبقه، وحشره فى فمه دافعا إياه بأصبعه وقد سال الزيت بين أصابعه وكأنه فى معركة، والعمق يتصبب من وجهه، يسمح بما تبقى من زيت ويقوم ملتصراً بسبقه كرشه أمامه، وهناك من يأكل الطرشى برغبته ناظرًا إلى سلطانية العنخ خوفاً من أن تكون قد فرغت، وقد تبدو هذه الملاحظات ساخرة ولكنى كنت أراها درساً فى الملوك ويحيا فى أغوار النفس البشرية، ويبدأ حواراً فى رحلة بحث حول النسيان وما يؤثر عليه وما يتأثر به، وينتهى بمحاضره فى التاريخ القديم والحديث مسروراً بالاققتصاد والسياسة والمناخ... ياله من عشاء!

وحين مرض شادى بوعكة خفيفة أرقخته قرابه ثلاثة الأيام بمنزله، ذهبتا لطمئن عليه، وكانت هذه أول مرة أزره فى بيته بالزمالك، وفى حجرة لم أجد سريراً فاخراً أو دولا ب ملابسه من ذلك النوع الفاخر الملمع بالبحا، وعلى غير توقع كانت الحجرة خالية إلا من سرير فى ركن الغرفة رفع عن الأرض بمقاييس شبر واحد وكأنه مصطبة وضعت عليها مرتبة غطيت بغطاء بدوى النسيج ذو ألوان زاهية وقد كسيت الأرض بسجادة سوداء جملت الحوائط المكسية بشرائح من

قسمت بعمله حتى الآن هو القدر الضئيل الذى طلب منى بالمومياء، وهو شهادة أبرضا حين التفافخـر بالنفس.

وعرض فيلم المومياء... وخيم على وجه شادى مسحة من الحزن وكأنه فارس هزم فى موقعه، وذلك حين رفض الفيلم من بعض العارفين... واعتلى وجه شادى فرحه غامرة حين عاد من الخارج بجوازته منتصراً حيث كان نجاح الفيلم على غير توقع.. واعتدل الميزان، وأصبح الراضون من مريدته. وقد رأيت الدكتور لويس عوض الذى أنصف الفيلم وتحسن له من أول عرض له بالقاهرة، رأيته مراراً بالمتكـب، وأصبح صديقاً لشادى. وكنا نجلس حولهما مستمعين مستمعين بحواراتهم، وكان لويس عوض يتكلم وشادى يستمع كتمليذ، ويتكلم شادى ويتحمس لويس عوض وفى يده بقايا سيجارته التى تقارب على الانتهاء حتى تلمسه فى أصبعيه فيرميها خلف ظهره مكملاً حديثه، فيجـرى أحياناً للحاق بها قبل أن تحدث الكارثة ويعود بسرعة قبل أن يفوته الحوار... تلك كانت أمسيات شادى، وفى أعياد ميلاده كانت تبدأ الليلة بالتهانى من محبيه ومريدته تتخللها النكات وتنتهى بما يفصله بالسماح إلى موسيقى فاجتر «ترسمان أند إيزولد» فيسبح على السكان أنعام تنساب إلى الوجدان والجميع سامت، وبحول شادى هذه الأسطوانة الكرونوية إلى مسرح حى بشرحه وتطبيقاته. ولم أجد شادى حزينا هذا القدر من الحزن بقدر ما رأيته ساعة حريق الأوبرا فقد هرع إليها وكأنه يحاول إنقاذها، وقف أمامها يتأملها وهى رالحة إلى زوال وأخذ يودعها بنظرانه. وكان شادى مهموما بمصر وتاريخها واقمها ودائما ما يعلق

الخارج كتب عليه «ابن الرومى»، وأسأله كيف يقرأ مجموعة من الكتب مرة واحدة فيخبرنى إنه حين يقرأ كتابا يبحث فى فهرسه عن مصادره وكل ما كتب عنه وما يختص بموضوعه ويستجمع كل ما يتعلق بهذا الموضوع حتى يستكمل الإلمام به. إذن هو فى حاله بحث دائم، وحين دخلت دورة للمياه الخاصة به لقضاء حاجتى وجدت بجانب المرحاض وعلى جلسة الشباك كتابا مطويا!!

وحين بدأ الإعداد لفيلم «المومياء» كنت أعمل كأحد مساعدى تلميذه وصديقه المخلص صلاح مرعى الذى قام بعمل ديكورات الفيلم، وكنت أقوم بنقل الرسومات والكتابات الفرعونية المرسومة على الترابيت بالمتحف ورسما بالتوابيت المصنعة بالاستديو، وكذلك رسم الأكسورات المطلوبة من المتحف المصرى، وكنا دائمى الذهاب إلى المتحف معه صلاح وأنا، ولطالما ذهبت إلى المتحف المصرى من قبل زائرا ودارسا ولكن ذهابتى مع شادى كان شيئا مختلفا، وكأنى أرى نماذج من الحضارة الفرعونية لأول مرة. كانت عينه الفاحصة ودرايته الواسعة بتاريخ الأجداد جعل هذه الكتل تنطق بما وراءها. لقد غير شادى عيلى وكان بهما غشارة، ومن عقتى شعاع دمر به جهلى. وكنا نعمل بالاستديو منذ طلوع النهار حتى وقت متأخر من الليل، نذهب بعدها للقاءه بمكتبه الجديد بالزمالك والذى خصصه له الدكتور ثروت عكاشة فترة تحضير الفيلم، فلأبد أن ينتهى اليوم بقلقه هما كانت الشقة. ويعمل بفيلم المومياء متفذا لما يطلبه صلاح مرعى أنركت بحق أنى يئتمنى إلى مدرسه شادى عيد السلام. وبالرغم من كثرة عدد الأفلام التى قمت بتصميم مناظرها فيها بعد، ونجاح أغلبها، فمازلت أرى أن أهم ما

الخشب الذى ترك على لونه وكأنها شرائح ذهبية تنصت ما تحتاجه من ضوء، وخلف هذا السرير أرفف للكتب بطول الغرفة تطول السرير قليلا وضع على سطحها من الجانب الأيسر مصباح نوده فى فيلم المومياء ومن الجانب الأيمن مرآة طويلة ذات إطار أسود يحسدها من الجانبين عمودان من الخشب ذرا تاجين مذهبين يحملان إفريزا كالتاج مطعمين بالصدف وهما من طراز عصر النهضة، وأمام المرآة فرشاة للشعر ومشط وبعض زجاجات الكولونيا، وتوسط الحائط المقابل للسرير فتحة هى باب مزروع لشرقة انضمت إلى الغرفة وقد غطيت واجهتها بالخشب الأرابيسك وتحوالت الجوانب إلى مكتبة ملئت بالكتب لتصبح غرفة للقراءة، والشرقة فى مستوى أعلى من الغرفة بدرجتى سلم، وفى الصدارة على الحائط الأرابيسكى وضعت لوحة (بورترية) لشادى من رسم الفنان حسن سليمان هى أية فى الجمال بما تحمله من حس مرفه وشجن. فقد رسم حسن سليمان البورترية لشادى جالسا جلسة نبيل وفيه استطالة كشخوص «التيكرو» مع عدم المبالغة وخشوع اللون عند مبررات حين رسم لوحته الشهيرة «الرجل ذو الخوذة الذهبية» فامتزجت ألوان الخلفية مع لون الجسم وبدأ على الوجه مسحة طفيفة من نور بعيد وكأنه نور شمعة أكدت تنوء اللحد والأنف والجبهة ومر شعاع منها على العينين فأكسبها لمعانا طفيفا فى وسط ظلام اللوحة، وبدت هذه اللوحة بحق لذلك الراهب القابع على سريريه أنظر إليها فلا أجد فرقا. وبجانب السرير وضعت طليئة كالتى تستعمل فى الريف ولكن مريعه الشكل، وعليها مجموعة من الكتب المفتوحة والمطوية على صفحة القراءة يصدرها كتاب مفتوح من وسطه غلافه

على هذا الجبل بأنه فاقد وعيه بماضيه،
ومستورد فكره لحاضره .

وحين تولى إدارة مركز الفلم
التجريبى بتكليف من الدكتور ثروت
عكاشة وزير الثقافة فى ذلك الوقت بدأ
شادى باكورة إنتاج المركز بفيلمه **الفلح
الفصيح**، ثم أخرج **سمير عوف** فيلم
القاهرة ١٨٣٠ وعاطف البكرى فيلم
طومناى والذى مثل فيه شادى دورا
قصورا لقائد مملوكى وكان يحيى تلميذه
ريشجمه فى أول إخراج له وسافر مع
مجموعة من المخرجين الشبان إلى
أقصى الصعيد... إلى إدفو... فى رحلة
لاكتشاف مصر وأذكر منهم عاطف
الطوب وإبراهيم الموجى ومحمد شعبان
ومجدى كامل وسمير فرج وسمير بهزان
وصلاح مرعى وأنا. ولطالما ذهبت إلى
إدفو فى طفولتى وصباى حيث تقطن
خالتي، وكنت أدعى أنى أعرف هذه
البلدة جيدا، ولكنى مع شادى اكتشفت
أنى لا أعرف شيئا فيها، وكأنى أرى
الأشخاص لأول مرة بملابسهم المجدبة
الأكماس يسيرون كطيرى يعب الهواء عبا -
كملايس ونهس فى فيلم **المومياء** -
شامخين، ملحوتى الوجه.. هم
الشخوس الملحوتة نفسها على حوائط
معبد حورس.. الوجه نفسها. الملايس
نفسها فيما عدا اختلافات بسيطة.. هكذا
قال شادى - فجدلت اللتيجان بالمعامه،
وأصبح حزام الوسط شالا يوضع على
الكف. وفى معبد حورس أخذ شادى
يقرا أنا أسرار الأجداد وأساطيرهم. فما
هى ذى إيزيس تلد أبناها حورس فى وسط
أحراش الدلتا ليخلص العالم من شرور
عمه «سيت»، وهذا جدار معركة حورس
مع عمه التى فقت فيها عينه فأصبحت
العين رمزا للخلاص ترمز على التوابيت
حتى تحرسها من اللهب والليمار: وحدث
فى تلك الليلة بعد أن ذهبت إلى أماسن

مبيختنا، أنا فى بيت خالتي وشادى
والرفاق فى أوتيل، وبعد أن انتصف الليل
بساعة طلبنى بالتليفون وطلب منى
الحضور فوراً فقد سمع فى وسط سكن
الليل أصوات غناء، وتبعنا الصوت مشيا
على الأقدام وسط نباح الكلاب الذى يثق
سكن الليل، وصوت الغناء يقترب. إلى
أن وصلنا فإذا به احتفال بطهور، وقام
اهل البيت لاستقبالنا بحفاوة بالغة
وأجلسونا بالمسدارة، ورأينا صنفين من
الرجال يتكبرون كل صف فى مواجهة
الآخر ويديهم المغنى الضربير مجلس
القرقصاء... هو المغنى الضربير نفسه
الملحوت على حوائط المعبد يغنى
للفرعون.. جلسته نفسها، ويكملون
ذكرهم، فهنا الصف من الرجال يمايل
بقوار لابسين جلابيهم البيضاء ذات
الأكماس المجدبة فإذا تمايلوا يميناً طارت
الأجنحة يساراً، ويديون الأرض دبا
كخيل جامحة تهز الأرض من تحتها،
وتسرى فينا إحساسا بالنشوة، وأرى عين
شادى فإذا بها تتأمل وابتسامه رقيقة تكسو
سحتة وكأنه أصبح جزءا منهم، ويهوى
الصف الأول رقصة اييدا الصف الثانى
ذو الجلابيب السوداء - فى الرد، ويتزايد
فى النشوة فيخرج من صدره زفرة قوية،
وقصيره مع نفا الأرجل على الأرض
فتلهب المشاعر، ويعلو صوت الضاح فى
مدح الرسول، وتتمايل الأجساد يمنة
ويسرة ويخيم على المكان جو من النشوة،
ونعود بعد أن أكلنا الفتة وشرينا الجزريل
مع أصحاب المولد، وفى اليوم التالى
نصحو على زقزقة المصافير، والتى
يطب شادى من مجدى كامل مهندس
الصوت تسجيلها، ونكل المسيرة. لقد
رقع شادى فى عشق هذا البلد - أهله،
وسلوكلهم، وديوتهم.. وكانت أمنية
شسادى ابن المنيا، والتى تعلم
بالإسكندرية «بتكسوريا كولدج»، أن

يشترى بيتا بإدفو ويسكن فيه، وعاد
شادى فيما بعد مع صديقه صلاح
مرعى لإنفو أكثر من مرة ليسجل
عمارته. أذكر منها تلك المرة التى
خصصت لمعاينة معبد حورس لتصويره
فى بعض مشاهد فيلم إختاتون وكنت
أيضا معهم.

وقد بدأ الإعداد لفيلم إختاتون فى
بداية السبعينيات وإن كنت لا أذكر على
وجه التحديد إن كانت سنة ٧١ أو ١٩٧٢
ولكنى أذكر جيدا أنه كان دائم البحث
والتنقيب والحديث عنه قبل تصوير فيلم
المومياء، وقد بدأ كتابه السيناريو
بانتظام بعد فيلم **المومياء**، ولا شدا
كانت دهشتى حين كلنى بالاشتراك معه
فى تصميم ملايس وإكسورات الفيلم،
هذا الأستاذ يشارك تلميذه... ياإلهى!!!!
لقد شعرت بالفخر والزهو. وبدأت رحلة
التنقيب والبحث وهو يرشدنى ويدلنى إلى
أى مرجع أجا، وبدأت برسم الملكة تى
حسب توجيهاته، وكنت أجدد الرسم ولا
أجدد الطولون، فرسمت الملكة تى وعلى
رأسها تاج الكوبرات الذى وضع على
مفرش مزخرف بأوراق اللوتس وهو تاج
عليه كرسى إيزيس الشهير ومحاط بصف
دائرى من الكوبرات المطعمة بالأحجار
الكريمة. ولونها هو وأنا أتقربه كما كنت
دائما أتقربه من قبل. ثم رسمت الملكة تى
بتاج ريشتى آمون المذهبين ولونتها أنا
ولكنه أصلع ما أفسدته وأضاف إلى
العينين كحلا أزرق فصارت آيه فى
الجمال. وكان صلاح قد رسم بوابة قصر
أمنحبت الثالث ولونها بالوان ذهبية
وجسد زخارفها باللون الأبيض حسب
مسار الضوء فيدا بابا فخما تحتت عليه
زخارف وكشابات، ولم يرسم سفنى
الأعمدة حيث إنه صقان من الأعمدة
ينتهيان إلى الباب الملكى ولكنه استعاض
عنهما برسم كتلى عمودين على جانبى

وحسده لغيرته على تاريخنا، وعذا إلى القاهرة لتكمل ما بدأه. وكان إنتاجنا يزداد يوما بعد الآخر، وأصبحت وفود تج إينا من أصدقاء وغيرهم فيروز إليهم إنتاجنا فيمحدثونا ويثرون علينا ويأخذ شادى في شرح أحد مشاهد فيسعدون، وقد رأيت أشخاصا من الجانب أكثر من مرة يقدون إينا ويبهرون بما أنصاه من رسومات، ويناقشون شادى ويعرضون عليه إنتاج للفيلم بالاستعانة بالخبرة الأجنبية، فيرفض شادى ويقول إنه لن يعمل الفيلم بغير المصريين. وشر الأيام تلو الأيام ونحن نعمل، وشادى يكتب مشاهد، فنترجمها إلى رسومات ملونة ونعرضها للزائرين فيمده حوتنا، بثون على مجهودنا ويحكى شادى كل مشهد وكيف يكون على الشاشة الفضية الكبيرة، ويخرجون مسرورين ونعود نحن إلى العمل ولكننا نفقد الأمل في ظهور منتج للفيلم فكل المؤشرات تشير إلى غير المناخ الثقافي والاقتصادي وقد ظهرت موجة أفلام المقاولات التي يمولها تجار صناعة الفيلم، وكنا نذهب ساعة الظهيرة إلى أميريكن عماد الدين لتناول غذائنا وهو طبق من السلطة الخضراء عليه قطع من البهر الأحمر ومعه أحيانا طبقا من المكرونة، ونلاحظ تغيرات الشارع المصرى فى ذلك الوقت قد أصيب إلى عمارته للرصينة وهى عمارة العشرينيات تلك اللسومات المعمارية الملونة التي هى عماره البونيكات وتناثرت على نواصى الشوارع ووسط الممرات تلك الأكشاك التي ملأت بأنواع السجائر المستوردة ولعلب المعدنية الصغيرة التي كتب عليها البيبسي كولا والسفن أب، امتلأ الشارع بالمارة ذوى الجلابيب البيضاء والأكام الضيقة يضعون فوق رؤسهم تلك المفارش ذات التريعات الحمراء والسوداء الصغيرة

سيجارتته.. لم يحن الوقت بعد.. ونعود فى اليوم التالي لنبدأ يوم عمل ممتع فى هذا الحقل الملمر. ولطالما رأينا داخلا علينا مختلا فى حركات راقصة.. لقد كتب مشهدا جديدا.. الملكة تى بكامل لباسها الملكى جالسه فى مقصورتها بمرتكبتها الملكية متجهة إلى لبنا إختاتون بمدينته الجديدة. ويبدأ صلاح فى رسم مركبة تى التي يزيد طولها عن عشرين مترا. ويرسمها بحجم كبير على ورق رخيص الصنع من ذلك النوع الذى يستعمل فى الطابع، ويلبثها على ورق مقوى ويبدأ فى تلوينها فتصبح مركبة ملكية بحق تنق الذيل وسط الضباب، ويجلس الملكة تى فى مقصورتها فيلتقط تاجها الذهبى شعاعا من الشمس ويرسله ثانية إلى الأفق. وبعد الانتهاء من رسمها يلبثها صلاح على حائط الغرفة الداخلية فتملؤه بالكامل. وأرسم ملابس تى الملكية يكسوراتها وقد أحاط وجهها فوق شعرها المستعار جناحا حورس المذهبان وعلى جبهتها رأس الكوبرا والنسر المروجان بتاجى الوجه القبطى والبحرى رمزا للملك، ونسأل شادى هل من منتج ظهر فى الأفق، فيجيب الإجابة نفسها مع دخان سيجارته.

ولم أر شادى ثائرا مثل هذه الدرة حين كنا فى رحله استكشافية بمعبد الأقصر لاختيار أماكن تصوير الفيلم حين توقف فجأة عن شرح أحد حوارات المعبد ناظرا تجاه مجموعة من الزائرين الأجانب تترسبهم مرشده سياحية فلما به يعطفها بشدة والغضب يملؤه ويتمهما بالجهل فقد كانت تقول للأجانب إن رمسيس الثالث يدعى رمسيس الكاذب لأنه لم يتصبر فى حرب قادش ولكنه سجل أنه انتصر. وقامت الدنيا ولم تقعد وانتبهت بدرس قاس لمسئولى الآثار وموظفيهم أدت إلى إيقاف المرشدة،

الباب كملودج لبقية الأعمدة، ورسم شادى أمام الصود كانتا فرعونيا يجلس الترغساء يحنى على ورقه بردى مما أكسب اللوحة حياة. وكان صلاح يجيد التلوين. ثم رسمت بعد ذلك مشهدا لرحلة الملكة تى عبر الصحراء وهى محمولة على حفة ويقصدها صف من الكهنة بماخروهم ويتمها أتباعها بما يحملون من زاد وزود وقد رسمتها بإتقان، وشرعت فى تلوين مسانها بلون الفسق ولكنى لم أفق فجاه هو ليصلحها فأزال بالماء ما لونه ولم يكن كثيرا وشرع فى تلوينها بلون الفسق أيضا.. ولكنه لم يفلح، وتركها. وأعدت رسمها مرة ثانية وتأنيت فى تلوينها فنجحت وفرح بها شادى. أما صلاح فقد بدأ فى رسم أرضية قصر أملتحت الثالث المطعم بالذهب والفضة، وقد بدأ جو المكتب فى حركة دائمة وكأنه محمل للجارب والإبحاث، وخلق الريف الخاص بالمصريات من كتبه فجزه أمام صلاح والأخر على لوحى نوابلها عند الحاجة، نبحت، ونسجل، وما يصعب علينا لنجا إليه فى شرفة المكتب يكتب أحد مشاهد واضعا نظارته المربعة على عينيه حتى تغيب الشمس فيدخل ليجلس على كرسيه ذى الريشتين المذهبتين، ويفر لنا ما كتبه لويس عوض خريصا لفيلم إختاتون من أناشيد إختاتون... لك الملك يارب الضياء... ونعود إلى أوزاننا لتكمل ما بدأه. وفى آخر الليل يحشرنا فى عريته الصغيرة إلى قهوة المقطم الكائنة بأول طريق المقطم فى أحضان النيل والتي وضعت كرسيها على رية صغيرة وعلى ناصيتها صريح ملوكى، وتتسامر ونسأله.. هل من منتج ظهر فى الأفق ما نامت الثقافة بأجهزتها لا تتحرك؟ وتدور عين شادى متأمة للظلم الراقع على جبال المقطم، وتخرج من فمه الكلمات فى بطه يتخلها دخان

وكان يسموهم الحمام الأبيض، ونعود إلى المكتب لمراصة، العمل، ونجلس ثلاثتنا صافقين، نحتمي كوبا من الشاي، نقوم بعدها لاستكمال ما بدأناه، وأخطر خطرتين تجاه اللوحة أجلس على الكرسي، أتأمل ما رسمته أبتحن تفاني وأبدأ في عمل تفاصيلها فأرسم عقد إختائون بتفاصيله وهي أقرب إلى الرسم الهندسي. ولم أعد أسأل هل سيظهر هنا العمل على الشاشة الكبيرة؟ ويكتب صلاح بحماس على لوحته، ويخفن شادي سيجارته فيأخذ منها نفسا عميقا. وقد كان يخفن سجاائر «الكتك» فاستبدلها بسجاائر طورينا المصرية الصنع، ولم أحسب أنه موقف قومي!

ويبدأ زائر جديد على رأس شادي، يفرض نفسه، هذا المعلمون الصداق الصفي، فيبد أن كان يحوم حوله أصبح ملازما له بشكل دائم، وكان شادي يقارمه بأقراص الميجرائيل ولكنه كان هو الأقوى. وأصبح لدينا الفيرة والس الكافيين بتوقيع الزيارة. وأخذ الصداق يشتد، وأجرى لإحضار ثلج لوضعه على موضع الألم عله يخفنه، ويحضر صلاح فوطة الحمام بعصر بها رأس شادي محاولا منع وصول هذا المعلمون إلى الرأس. ويفيق شادي بعدما، ونعود إلى العمل، وتكرر الزيارة، ويقارم شادي، ورأيت شادي مرة يتأوه... فيخرج زفرة ألم شديدة من صدره... وكان الألم لا يطاق... ولكنني لن أنسى حين رأييت عينيه تدمعان

وظلنا نعمل قرابة ثمانى الساعات فى تصميمات الفيلم، وعمل شادي كافة الفحوص الطبية لمعرفة سبب هذا اللعين، ولكن لا أسباب لوجوده، ويظهر بريق من الأمل... إنه محمد سالم ملتحجا للفيلم، وأسأل أليس هو مخرج الفوازير ومكتشف

ثلاثى أضواء المسرح؟ نعم هو، ولكنه متحسب لإنتاج الفيلم... هكذا قال شادي... ويبد النشاط قويا من جديد ونبدأ خطة تنفيذ الديكورات بورش أستوديو نحاس ويضمن إيلينا الفنان مصوود مبروك لعمل أعمال اللحت. ولم نحسب محمد سالم ولكن نحسب شادي له كان متعلق بهذا الأمل الجديد، وقد اختلفت معه حول هذا فكنت أرى أن هذا المنتج أن يكمل الفيلم على عكس رؤيته. ويمد فترة من العمل بالاستوديو تعمل قرابة الأسابيع الست أو يزيد... تروق العمل لأن المنتج لم يدفع أجور للمصالح ولا الخامات... ولم أتوقف عن العمل بالفيلم طرال ثمانى سنوات قبل ظهور محمد سالم، ولكني توقفت بعد ذلك فقد أصبت بالإحباط. وكنت قد أتممت لوحة القرابين التي قدمها السفراء إلى أمتحتب الثالث وذهبتا ثلاثتا، شادي وصلاح وأنا إلى الصحابي الشهير الأستاذ لبيب معوض فى محاربة لانتشال المشروع من محمد سالم، ومكنت بعدما فى بيتي وسافر شادي وصلاح عدة سفريات إلى معشوقته إيفو؟ وسافرت أنا مع الأستاذ صلاح أبو سيف لعمل فيلم القانسية بالمراق ومكنت فيها قرابة السنة، وزجعت لأجد شادي قد بدأ فى إخراج مجموعة أفلامه عن الحضارة المصرية، وهى مجموعة خاصة بتعليم الأطفال تاريخ أجدادهم بدأها بفيلم (كرسى توت عنخ أمون)، وعدت لأعمل مع الأستاذ والمعارف بأفلامهم وكنت أحاول ألا أخيد عما علمني إياه شادي حتى لا أخون تلاميذه. وسافر شادي للخارج للعلاج ومعه صديقه صلاح وعادوه بمسحة حزن، ولكنه كان شامخا كعادته، وللتصقت بشادي فى فترة مرضه وكأني كنت فى غربة رجعت بعدما إلى دارى، ولازمته فى إقامته بالمستشفى، كنا

صلاح وأنا نتناوب المبيت معنا أهله واصداقاه. وتمكن منه المرض ولكنه ظل شامخا عزيز للنفس، وعلى فراشه كان يتناوب معنا الذكريات ويزيد عليها بما نعرفه من قصص وأخبار حتى نلبيه عن أوجاعه المبرحة، قد زالت البسمة عن وجه شادي، وفى يوم نويتى كلمنى عن نفرتيتى ولأنه لم ير لها دورا فعلا فى أحداث إختائون، وهو فى حيرة كيف يستخدمها، وتركته بعد أن نام مخدرا فلم تكن هناك وسيلة أخرى لتسكين أوجاعه إلا بحقنة بالمخدر، وجاء صلاح لاستلام نوبته، ورجعت إلى بيتي مفكرا ماذا أقول له فى الغد عن نفرتيتى ما دام هذا يستهويه، وكنت توصلت إلى حل يروق له، وفى اليوم التالى ذهبت متجها للمستشفى مبكرا لأريح صلاح من سهرة وإقتراح فى عتلى أقوله عن نفرتيتى بالأنا تأسها تاجا ونجعل ملابسها بسيطة بلا علامات متميزة حتى لا تكون مؤثرة وتأخذ العين، وتوجهت إلى غرفته ودخلتها فوجدته على الفراش معدا... ولكنى لم أجده... وخرجت من الغرفة ومشيت فى السر الطويل ولكن كل شيء قد أخذ يتلاشى أمامى تدريجيا. حتى تلك الوجوه الشاحبة التي وقفت لمراصة... وأنا أسير فى الممر كأنه لا ينتهى... ويقفز إلى ذهني قصيدة لصلاح عبد الصبور عن شق زهران ينطق بها لسانى ولكن بلا صوت وأجد نفسى قد استبدلت بزهران اسم شادي

كان شادي يحب الحياة

مات شادي وعينه حياه

فلماذا نخشى نحن الحياة!!؟ ■

أنسى أبو سيف



شادي عبد السلام ريح الشروق



مع أمور عبد الملك

ق يرتفع الستار على المسيرة، المسيرة الطويلة، الفريدة، بشكل غير مألوف. غرفة بضئها ضوء منديل. مائدة اجتماع: في صدرها ماسبيرو باشا، المدير العام لمصلحة الآثار المصرية آنذاك، ومن حوله رؤاده وطلبة الجول الجديد، كلهم أوروبيون، ومعهم شاب مصري.

يتحدث ماسبيرو: أبلغت سلطات البوليس في هولندا حكومة القاهرة أن هناك شبكة لتهرب مومياوات من مصر، ولا شك، إلى موانئ هولندا، روتردام، وأستردام، يمال ماسبيرو: ما هو مغزى هذا التبا؟ ثم ما العمل؟

تلتفت الرواد الطيبة بعضهم إلى بعض سكوناً. إلا واحداً، يبرى، ويعرض خطته: يريد أن يذهب إلى سعيد مصر، إلى وادي الملوك بين الأقصر وأسوان، في فصل الصيف. لماذا الصيف؟ لأن السياحة تتوقف، وبالتالي يعتمد رجال الأمن عن المنطقة، فلا يبقى فيها إلا الخفراء من النوبيين، وعددهم منديل، إذن، فلنذهب إلى هناك، صيفاً، ولنبحث

عن عصابة اللصوص والمهربين التي - هكذا يقول الشاب - لا بد أن تتحرك في قلب الصيف، لتكتشف جثث المومياوات من مقابر الفراعنة، ثم تهريبها إلى أوروبا، عبر موانئ هولندا. ويصكت الجمع، في حالة انبهار وتردد. ثم يقرر ماسبيرو أن المشروع صحيح، ويكلف الشاب إعداد هذه الرحلة، ويعد بأنه سوف يطلب الأمن المصري بإرسال سرية من بوليس السورارى (أى الخيالة) لحراسه، وتبدأ مسيرة الشاب، أحمد كمال (باشا

فيما بعد) الذى سيصبح أول مصري يرأس مصلحة الآثار، بعد نصف قرن من الإدارة الأوروبية. أحمد كمال، الذى كان آنذاك أيضاً عضواً فى «الحزب الوطنى، الذى بدأ يتحرك بعد هزيمة عرابى باشا وصحبه، ثم لاحتلال مصر فى عام ١٨٨٢، ليسعد العدة للثورة تحريرية جديدة ابتداء من عام ١٨٩٢.

هكذا أشرقت عاينا بداية ذلك العمل التاريخى الحضرارى العظيم، فيلم «المومياء» - الذى أصبح رمزاً لمحو

التحرك الحضارى المصرى فى عصرنا، وأثار اهتمام أوسع الجماهير وكذا القادح العارفين فى شتى أركان المعمورة: فلم يكن من نخبة الأفلام الرائدة فى طوكيو، عاصمة اليابان، حيث عرض مراراً وتكراراً أمام طليحة المثقفين والفنانين اليابانيين فى دار (أويانامى) أهم نوادى السينما هناك؟ قالوا عنه: إنه مخرج الفيلم الواحد، فيلم واحد؟ أم رسالة واحدة؟

إن رسالة «المومياء» كانت، فى الجوهري، البحث عن جذور مصر، فى قلب ثورتنا الوطنية، فى الوقت الذى تأكدت فيه «الدوائر الثلاث»: الدائرة المصرية، الدائرة الأفريقية، الدائرة الإسلامية. كان السؤال، السؤال، هو: هل هذه الدوائر تمثل الشخصية القومية الحضارية المصرية؟ أم أنها تمثل الانتماء القومى - الثقافى؟ أم أنها تشكل دوائر التحرك والتغوذ المصرى، حسب الترتيب الذى تقتضيه موازين القوى، عبر تاريخنا؟

لم تقدم «المومياء» إجابة «نظرية» عن هذا السؤال الملح. ولكنما ذهب شادى عبد السلام، من خلال أحمد كمال، وحملته الناجحة لاستئصال العصابات التى أرادت أن تنتهك حضارة مصر آنذاك - ذهب إلى ما هو أهم من مجرد طرح السؤال. فقد تراكمت حملات الغزو على أرض المحروسة. واستمرت مصر. إذن، أصبح السؤال، فى الأساس، هو: من أين الاستمرارية؟ وكيف يمكن ضمان المستقبل؟

من هنا كانت رحلة شادى عبد السلام، باسم أحمد كمال، تؤكد أن قلب المسيرة الطويلة على أرض مصر

إنما تكمن فى متانة الانتماء الوطنى القومى الذى يربط بين قلوب وأفئدة وسواعد المصريين أجمعين. كما تكمن أيضاً فى ذلك الرباط العضوى العميق بين وجدان متحملاً فى ملاحق الفكر والفن، وكذا، وفى الأساس، فى القاعدة الشعبية الواسعة من الفلاحين والعمال والجنود، من ناحية، دولة مصر الوطنية الحريصة على حماية ما هو ممكن، إعداداً لتحديات الغد.

مذ لل لحظة الأولى، مذك المنظر الأول، وحتى النهاية، منذ اجتماع ماسبيرو ورواده، حتى مسيرة موميאות فراغة مصر، محملة على أنزع النوبيين، بين صفين من نساء الصعيد للمشحات بالسواد، لإجلالاً وتمجيهاً، ومن ورائهن، صفوف بوليس الخيالة، نحو مركب العودة إلى القاهرة، من الجلوب إلى الشمال، على النيل...

سألته، ذات أمسية: كيف انته المهندس الشاب شادى عبد السلام إلى هذا كله؟

تحدث بحماسة وتأثر بالتقنين عن والده الكبير الفقيد المستشار محمد عبد السلام بك، وكيف دار بينهما الحديث عن تخرج شادى فى كلية الهندسة. كانت الوجهة الطبيعية هى فنون الهندسة التطبيقية، وبناء الصناعة الوطنية. وقد عرض شادى على والده مشروعاً آخر: أن يدرس تاريخ مصر، قديماً وحديثاً، ابتداء من مكتبة الأسرة، وكانت من أهم مكتبات التاريخ المصرى، ولا تزال. وافق الوالد الكريم. واعتزل شادى فى غرفة بعيدة عن ضوضاء المدينة، يدرس بهلغة مئات المجلدات والمجلات والتقارير

ليتعرف على جذور حضارة مصر، وسر استمراريتها، ومفاتيح تحركها آنياً ومستقبلياً. ابتداء من الجذور. وما لبثت هذه المرحلة، حتى قرر أن يتجه إلى صياغة الأفلام. مسيرة انتقلت من الاقتصاد الوطنى إلى النهضة الحضارية. بفضل هيام شادى، للشباب المصرى اللبج من أعماق صعيد مصر، بأرضه، وشعبه، ماضيًا وحاضرًا ومستقبليًا.

من هنا بدأت المسيرة الطويلة، وليست مهنة السينما. من هنا بدأت عشر سنوات من الإعداد الدقيق: أولاً، وقبل كل شيء، دراسة ملفات قضية سرقة الموميאות، التى حطمتها أحمد كمال، وهى الملفات التى كانت فى رحاب المرحوم المستشار والده الكبير، ثم تدقيق دراسة تاريخ للرحلة المعنية على أساس أحدث نتاج علم المصريات. ثم - بيت القصيد - تكوين مجموعة من الزملاء، والرواد، مدرسة كاملة، حول الفنان صلاح مرعى، والمعلقة المشرقة نادية لطفي، وصحبهما.

مدرسة فريدة من نوعها، تركزت حول مركز الفيلم التجريبي، فى وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٨. سنة بعد نسخة حزيران (يونيو) ١٩٦٧. وكذا، فى عشية كل يوم فى مكتب الوالد الراحل فى شارع ٢٦ يوليو (فؤاد سابقاً) بقلب القاهرة: هنا تجتمعت المكتبة للفريدة، والنخبة الرائدة للفيلم الحضارى فى قلب مصر. إلى أن تركنا شادى عبد السلام يوم الخميس ٩ تشرين الأول (أكتوبر) الماضى - شهراً كاملاً. ■

أنور عبد الملك



كـانـت أيام لا تـنـسى



قا كنت أحاول أن أجد لنفسى مكاناً بين نجوم التمثيل فى منتصف عام ١٩٦٨م. وكنت أشارك فى بطولة مسرحية «خادم سيدين» فى مسرح الجيب. وفى إحدى الليالى وبعد نهاية العرض فوجئت به مع أخى صلاح مرعى مهندس الديكور- فى الكواليس- يهتلى عن أدائى فى المسرحية. ويطلب منى وأخى أن نصعبه إلى مكتبه بشارع فؤاد لتحدث قليلا عن المسرحية وعن دورى.

كان يعمل أساتذاً لمادة «الديكور» فى المعهد العالى للسينما وكانت أعمل معوداً بقسم التمثيل، فى المعهد نفسه. لم نلتق ولكنى كنت أعرفه من خلال أعماله الحديدة كمهندس ديكور ومصمم للأزياء فى كثير من الأفلام الكبيرة والجيدة التى أكدت مصادره لهذين الفنين فى تلك الأيام.

فى مكتبه أحسست أنى فى محراب للثقافة والفن وأثناء انتظارى لفنجان الشاي قدم لى شادى بعض «الاسكتشات» لأتصفحها.

وكانت المفاجأة فى واحدة من هذه الاسكتشات. وجدت نفسى جالسا تحت

قدم أحد التماثيل الفرعونية... نعم... إنه أنا، الملامح نفسها الشكل نفسه... الروح نفسها... نفسها.

كانت اسكتشات لكل لقطة من

سيناريو فيلم «المومياء» وكان شادى فى رحلة للبحث عن ممثلين لشخصيات فيلمه. زار المعاهد العلمية... الجامعات شاهد كل الأعمال الفنية التى تعرض فى تلك الفترة... فى المسرح... السينما... التأليفين.

ولحسن حظى كنت من وقع عليه الاختيار لأداء شخصية «وايس فى فيلم «المومياء»

وبدأت الرحلة..

جلسات عمل.. لقراءة السيناريو ومناقشته وتحليله.. والتعرف على الشخصيات وأبعادها

بروقات للأداء.. وضبط ليقاع الأداء.

ثم الملابس.. وإسمرار من شادى على أن يرتدى كل مغل ملابس



المسيرة الساحرة في أكتوبر

قا في مارس ١٩٧٤ قامت القوات المسلحة المصرية.. بإعادة عبور قناة السويس.. وذلك لإثباته الفرصة للتصوير السينمائي لأفلام «الرصاص لا تزال في جيبي»، و«جيوش الشمس»، وقيل آخر لهيئة الاستعلامات.. وكانت أعمل مساعد مخرج لشادى عبد السلام في فيلم «جيوش الشمس»، حيث تقابلنا بين المعسكرات المختلفة في منطقة الاسماعيلية لتصوير أحداث الجرد وتعليقاتهم.. كما تم تصوير بعض المصائب في مستشفى القاهيل المهني بالمعجزة.. وفي حديقة أستوديو نحاس تم تصوير المشاهد التي ظهر فيها بعض السينيين يزورون جندياً مصاباً.. كما تم تصوير معركة ليلية في إحدى

الجميع إلى غرفهم.. ولا يعودون لتناول المشاء في مطعم الفندق إلا إذا ارتدى كل واحد منهم بدلة أنيقه.. وصعدنا إلى غرفنا.. بعد قليل عدنا جميعاً.. وكل منا يرتدى بدلة أنيقه.. وتقلنا حول مائدة واحدة.. وتبادلنا الحديث في صوت خفيض.. مماثلت إلينا أنظار الجميع من سائحين وزوار وعاملين بالفندق.. ومما جعلنا موضع احترام وإعجاب من الجميع.. وهكذا كان سلوكنا كل ليلة..

كان شادى يطعم في نشئة جيل جديد ومختلف عن جيل من الفنانين والفنانيات.. جيل شديد التميز في كل شيء..

وانتهينا من التصوير.. ولكن لم تنقطع سلطنا بشادى عبد السلام.. كان حريصاً على متابعتنا وتوجيهنا وتصحيح مسارنا.. كان شديد الحرص والخوف علينا.. كما لو كنا أبناءه..

ومن جانبنا كنا كثيرًا ما نلجأ إليه.. نستشير.. ونطلب منه العون في كل ما يواجهنا من مشاكل وعقبات.. ولم يكن يبخل علينا مطلقاً.. فتح لنا صدره وفكره.. ومنحنا كل وقته وجهده حتى آخر لحظة من حياته..

رحم الله شادى.. ذلك الفنان العظم.

وأمان لله أجيالنا الجديدة.. التي

تفتقد للرائد المعلم القدير.. الفنان. ■

الملاح الفصيح... ونيس

أحمد مرعي

الشخصية التي سوف يؤديها في حياته الخاصة حتى يعود عليها..

استغرقت هذه المرحلة ما يقرب من سنة الأشهر.. في نهايتها كانت قد توصلت روح الألفة والصداقة والمحبة بين فريق العمل من فنانين وفنيين.. وأصبحنا ك أسرة واحدة.. شديدة الترابط والالتزام والنظام..

ثم بدأ التصوير..

كان اليوم الأول بالمتحف المصري بحضور السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة.. والمخرج الإيطالي العالمي رولوى والمصور الفنان عبد العزيز فهمي..

وكان المشهد الذي صور في هذا اليوم.. هو المشهد الأول في الفيلم.. وهو اجتماع علماء الآثار.. كان هذا اليوم شبه بالاحتفال بمناسبة بدء التصوير..

رغم أن معظم مشاهد الفيلم.. قد تم تصويرها في أماكن شديدة الصعوبة.. كجبال النهر الغربي في الأقصر وبعض الصحارى.. إلا أننا لم نشعر بالاجهاد.. وذلك للتنظيم الشديد.. ودقة خطة العمل.. وقد كان شادى حريصاً على وضعها وتنظيمها بنفسه..

كما كان شديد الحرص على المحافظة على المستوى الفني والارتقاء به عند جميع العاملين معه.. كذلك كان شديد الحرص أيضاً على المحافظة على المستوى السلوكي والأخلاقي.. وكذلك الشكل انعام والارتقاء به لديهم..

أذكر أنه عندما سافرنا إلى مدينة الأقصر للتصوير.. وفي اليوم الأول من وصولنا.. وفي الليلة الأولى.. تجمعنا لتناول المشاء في مطعم الفندق.. فوجئ شادى بالبيض يرتدى الجينز.. أو الجلابة.. لو.. فأمر شادى أن يعود

الجزنيكا بالأبيض والأسود.. لون
الصحف.. ووزع الأشكال على الورقة
كما لو كانت صفحة من جرنال...
فالدمار قد سمع عنه ولم يره... سمع
عنه من الصحف..

هكذا تعامل شادي عهد السلام مع
لقطات المعركة المستمرة من فيلم آخر..
فقد طبعها فوق لقطات تصور الصحف
الأجنبية التي وصفت المعركة المصرية..
ففى عن نفسه شبهة الادعاء بأن هذه
اللقطات من تصويره أو أن هذه اللقطات
تعبّر عن حرب أكتوبر، وأصبحت هذه
اللقطات فى فيلم جيوش الشمس لا تعبّر
عن شادي عهد السلام بل تعبّر عن
المراسلين الأجانب الذين كتبوا فى
صحف أجنبية.

وتعتبر قيمة الفيلم الحقيقية ليست فى
أنها تسجل للمعركة بل فى شهادة الجنود
الذين خاضوا هذه الحرب فالفيلم مليء
بتعليقاتهم.. وقد اقتربت الكاميرا من
وجوههم التى صورها شادي بحب
وعجاب وتقدير.. وأذكر أن صداقة
حكيمه ربطته بأحد الضباط وأحد
الجنود.. وكان من مصابى العمليات
العربية.. لكن روحهم المعنوية كانت فى
منتهى التألق.. ولقد اقترب شادي من
وجوه الجنود إلى الحجم المعروف سينمائيًا
بلقطة مقبرة جدا للوجه... وهى لقطة
تكتفى بالجمجمة والعينين حتى منتصف
الذقن.. وقد تم التصوير بهذا الحجم..
لكن نسخة الفيلم المعروضة تعرض بعض
الرجوه فى حجم مكبر جدا جدا.. حيث لا
تظهر سوى عيونهم وهم يتحدثون..
وذلك بسبب تخلف المعدات السينمائية
فى تلك الفترة.. وهى صعوبة أخرى
توضع إلى جانب عدم وجود أرشيف فى
اللقطات الحية.. وكانت المعدات
السينمائية فى تلك الفترة.. كبيرة الحجم
ثقيلة الوزن.. فلم تكن تعرف البطاريات



ثناء تصوير جيوش الشمس ١٩٧٢ مع مجموعة من الجنود

والحق أن هذه اللقطات تمت
استمرارها من الفيلم القينثامى «معركة
الجنس» الذى يصور الحرب بين فيتنام
والولايات المتحدة الأمريكية.. وقامت
فيتنام بعرض هذا الفيلم بالقاهرة للتنديد
بالسياسة الأمريكية.. ولم تقم باسترداد
نسخة الفيلم فأصبح هذا الفيلم هو القاعدة
المرجعية لسينما أكتوبر.. وتبعثرت
لقطاته فى الأفلام المصرية.

.. ووجد شادي عهد السلام نفسه
مضطرا لأن ينهل من هذا الفيلم.. حيث
لا يبدل آخر.. وقد أرقته هذه المشكلة
وكان واعيا أن الجمهور قد حفظ هذه
اللقطات وتعرف عليها فى أفلام كثيرة..
وقد وصل إلى حل.. «سبق أن توصل
بابلو بيكاسو إلى الحل نفسه.. قبله
بأربعين سنة.. عندما تم تكليفه برسم
لوحة تسجل هجوم الفاشيست على قرية
جرنيكا وليادتها.. ولم يكن بيكاسو هناك
فى جرنیکا ساعة الهجوم عليها.. ولم ير
كيف دمرت.. لكن عن طريق الصحف
رأى صوراً للدمار» قرأ قصصا عن
الهجوم.. فكان أمينا مع نفسه حين رسم

غرف السبنى الإدارى لأستوديو
نحاس.

وقد واجهت شادي عهد السلام
مجموعة من الصعاب.. ملته فى ذلك
مثل أى مخرج يتصدى لعمل فيلم عن
حرب أكتوبر.. أولى هذه الصعاب هى
عدم وجود لقطات حقيقية وثائقية تم
تصويرها فى الحدث.. وتم الاحتفاظ بها
فى أرشيف فى.

فلا يوجد لقطة واحدة حقيقية تسجل
لحظة العبور أو أى لحظة أخرى فى
معركة ٦ أكتوبر..

وهو أمر مؤسف أدى إلى حرمان
ذاكرة الأمة من أهم إنجازاتها.

وقد يتساءل القارئ عن سر هذه
اللقطات التى تصور الاشتباك بالقبائل
التي تنفجر فوق مواقع المدافع..
والصواريخ التى تصيب الطائرات..
فتمسك محترقة.. والصاروخ الذى يصطاد
صاروخا آخر ويدمره.. هذه اللقطات
تزين أفلامنا (المنجولية والروائية) كتعبير
عن وقائع معركة ٦ أكتوبر..



شادي عبد السلام طارت الزهرة في الريح وظلت عبقاً

قللك الآن في دمناء سجد، ولنا
فيك ما تمنحه الشمس لأبنائها،
لك ما تبقى في خاصرة هذا الوطن من
درع وقوس وحروف وموسيقى تحت
بوابة النصر، قلت لي: من هنا يدخل
الغريب.. وفي شارع «الدراسة» قلت لي:
هنا عاش عبدالرحمن بن خلدون ولم
يكتب كلمة واحدة عن الأهرامات، كأنه
لم يرها! كنت غاضبا .

نهوة

في مطعم ليدو، الذي تعبته كنا
تجلس: أنت وصلاح ومرعى وأنا وفجأة
قلت لنا: ساموت في الثالثة والخمسين من
عمرى. وقد كان، وإن كان شادي قد
عاش بعد هذا العمر بثلاث سنوات أخرى
إضافية .

تجعل من السهل الحصول على المؤثر
المطلوب في أقل وقت ..

وكان شادي عبد السلام يعمل في
غرفة المونتاج نفسها التي يعمل بها
المونتير الإيطالي .. الأمر الذي جعله
يطلع على طريقته في العمل .. ولقد
استأنه شادي عبد السلام في استعارة
بعض المؤثرات الصوتية .. وضمتها فيلمه
حيروش الشمس ..

وقد عرض الفيلم في أكتوبر ١٩٧٥
الذكرى الثانية لحرب أكتوبر وتميز عن
مجموعة الأفلام التي كان موضوعها
حرب أكتوبر بإبرازه الروح المعنوية
المتهوجة التي تمتع بها كل أفراد الشعب
المصري في تلك الأيام ..

وكانت نهاية الفيلم تشير إلى السلام
القادم .. فيما يشبه النبوءة .. طفلة تعلق
باب دبابه .. وكأنها تضع نهاية لكل
الحروب .. وموقعاً عسكرياً في صحراء
سيناء .. وقد نبئت إلى جواره عشبة
خضراء .. وكأنها دعوة لإنهاء سيناء
بالزراعة. ■

إبراهيم الموجي

بحجمها المتوافر الآن .. بل كانت تماثل
بطاريات السيارات .. وحتى تصبح قابلة
للحمل كانت توضع داخل صندوق
خشبي له يد خشبية .. فكان عامل
الكاميرا وهو يحمل صندوق البطارية يبدو
مثال من يحمل صندوق ورنينش تلميع
الأحذية .. كذلك لم يكن متاحاً لشادي
عبد السلام جهاز تسجيل صوت
يتزامن بطريقة دقيقة مع كاميرا تسجيل
الصورة .. بل كان الجهاز متاح لا يصلح
لتسجيل الحوار وإن كان يؤدى الغرض لو
كان المطلوب تسجيل موسيقى تصاحب
الصورة .. وكانت النتيجة أن حركة شهاد
الجنود لم تتزامن مع أصوات حروف
بعض الكلمات .. وأنفق شادي عبد
السلام الساعات الطوال مع مونتيرة
الفيلم رحمة منتصر في محاولات
لا تنتهي لعلاج هذا الخلل .. وأخيراً قرر
تكبير الوجوه لتصبح الشفاه خارج
الصورة .. والغريب أن حروف الكلمات
تزامنت مع حركة العنقين وأعطت أثراً
طبيعياً .. كما أظهرت بشكل بارز أسلوبه
المميز، فكانت العيون التي تتحدث هي
لمسة شادي الساحرة، كما أن قصور
إمكانات الصوت حرمت شادي عبد
السلام .. من أن يتمكن من تسجيل
مختلف أصوات المعارك .. والحقبة أن
أصوات المعارك لها أكثر من مصدر فقد
تسجل تسجيلاً حقيقياً أو تنقل من شرائط
من مكتبة الأصوات .. وطبعاً لم تكن هذه
الأصوات ضمن محتويات أى مكتبة ..
وأخيراً حصل شادي عبد السلام على
هذه الأصوات من فيلم «الرصاصة لا تزال
في جيبي» وهو إنتاج ضخمة لرمسيس
نجيب استعان فيه بمونتير إيطالي ليقوم
بمونتاج المعارك صوتاً بصورة .. وكان
هذا المونتير يعمل في ظروف إنتاجية
طيبة وفرت له إمكانيات كبيرة .. كما أنه
كان على كفاءة عالية .. فقام بتبويب
أصوات المعركة وفهرستها بطريقة علمية

عزف

كانت الظلمة تكسو وجه الأرض
وأنت وحدك في معبدك المضيء تخط
برديك:

أقم العدل

ولا تدع الميزان يهتز
فالأرض التي سكنها الآلهة سوف
تهجرها السدابل
إذا ما جاع الناس
وارتجف الحق
وسكت الحاكم

سر

- هل أقول لك سرا؟
- يا ريت
- هل تعلم أنني سمعت أول بدلة رقص
مصرية لتحية كاريوكا، هذه السمراء
الجميلة أحس فيها بأصالة تمتد إلى قرون
لماضي وزهو.

حزن

بعد رحلة إلى اليابان يقول المعلم:
أزعجتني البيانات الأمريكية الطراز...
إنها خيانة للعمار الياباني القديم، كم
سوف يحزن كيراساوا على هذا القبح!

لقاء

في حضرة شيخ البنائين حسن فتحى
يذوق الحوار:
- نعم قرأت بحدك... «القاهرة مخالفة
كبرى، وأحسنت أنها بالفعل مخالفة
كبرى» ويسألني حسن فتحى ضاحكا: من
أين أتيت بهذه الترجمة لطوان البحث؟
أليس هذا ما تقصده؟.. لقد فكرت
في ترجمته ولكنى لم أشرع في ذلك..
نعم يشيد الناس بيوثهم.. فهل أصبحنا
بهذا القبح وهذا التشوه؟
إثنى خائف على مستقبل هؤلاء الذين
يسكنون العيش والزنازين العجربة
المسماة بالمعمرات الحديثة.



ولك الآن أن تلام فى حقول
الدماغ. تقول: فى الدنيا كانت والذى
مريضة، وعندما زرتها أهديتها باقة
من اللعاف فابتمست ونهضت من
فرائها.

حوار

على مائدة العشاء يجلس المخرج
الإيطالى الكبير زيفاريللى وجواره
شادى عبدالسلام:
- أى كتاب عن مصر دفعك إلى
زيارتها وإخراج فيلم عن ملوكها ياسير
زيفاريللى؟

- ليس هناك كتاب محدد ولكنها
بعض قراءات.

- أنت لم تعرفنا إذن. إثنى قرأت أكثر
من خمسين كتابا عن إيطاليا ولم أفكر فى
عمل عن دانتي!

لازيت أنذكر هذا المعلم الفريد. لم
يكن شادى عبدالسلام مجرد مصمم
مناظر أو مهندس ديكور أو حتى مخرج
سينمائى، ولكنه كان مزجا مصرية غريبا
ونادرا. كان ملكيا فى السياسة! يؤمن
بالاستقرار والعمارة ولا تنطق كلمة
«الثورة» بالنسبة له سوى «المعرفة».
يحترق الجهل ويمتد التعصب ويكره
الصوت العالى! مرة واحدة ارتفع صوته
ونحن فى مكتبه. كان يتسائل غاضبا: ما
الذى منعنا إياه هذا المسمى «بمعصر
الذهبية»؟ ربما منحني جهاز الكاسيت
لكى أستمع إلى بيتشوفن ولكنه رغم
ذلك. يبقى أكاذيب كبرى!

مازال المعلم يتحدث فى السياسة:
السيهونية هى امتداد الهكسوس وهى
نتاج التعصب والخرافة. إنها فكرة صليما
لا تنتمى للحضارة ولا تنسب للإنسانية.
مجرد فكرة إجرامية!



عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه

ق نقرأ بين المين والآخِر أن الفنان المصري الراحل شادي عبدالسلام لم يزل أى تكريم فى حياته فى مصر، وأن فيلمه الأشهر «المومسياء» تعرض للهجوم عند عرضه، وقيل إنه ساقط ودون المستوى، وأنه وفيلمه لم يكرا إلا فى أوروبا وأمريكا، وأن من واجب وزارة الثقافة العمل على إنتاج مشروعه عن إختاتون.

وهذا الكلام يردد كثيرا بين الحين، وأرى من واجبي وقد عاصرت شادي عبدالسلام، وكنت من أصدقائه أن أكتب شهادتى حول هذا الموضوع. فالواقع أن شادي عبدالسلام لم يضهد أبدا، بل كان الطفل اللذلل لوزارة الثقافة، حتى إن منتج فيلمه كان ثروت عكاشة بنفسه، ومن مكتبه فى

فأجنر الهادئة فى «پارسيفال» لقد جاء للتوزيع الموسيقى فى «الحضرة» عفويا ومقنعا فى أن. بينما يختلف الأمر لدى فاجنر.. فهذه للتبنيات الحية التى تفيض بها «الحركة» هى نبضات قلب فاجنر نفسه.. ما أشبه فاجنر بالندراوية!

دفاع

فى حديقة منزل الفنان الكبير محبى اللحن حسين يدور جدل حول الشخصية المصرية ويدهما أحد الفنانين الموجودين «بالسببية» و «الخنوع» منذ عهد الفرعاة!

ويستفيض المعلم من هول الاتهام... من قال لك إن الفرعاة كانوا يحلمون الناس للخنوع؟ إننى أتحدى أن يخاطب رجل من عامة الناس الحاكم كما خاطب المصري للنصيح حاكمه. أتحدى أن يضم تراث أى أمة مثل هذه الصفحات العظيمة...

يقول المصري النصيح لحاكمه:

انظر

لقد عيونك لكى تكون سدا

يمنع الناس من الغرق

ولكن...

انظر.

انظر

لقد أصبحت البحر الذى يغرق فيه الناس

إن سلة من الفاكهة تضد قضائنا!

ولا تزال الذاكرة محشوة بالصور والحقايات عن المعلم العظيم شادي عبدالسلام. ولا يزال كثير منها غائرا فى الأعماق...

فيا أيها المعلم العظيم... نحن لم نل ولكن طويل الجرح يغرى بالتناسى.

واعلم أنه: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا. ■

أحمد إسماعيل

شاعر وصنعي مصري

يصمت حسن فتحى، ويغرق فى حزن: وماذا عن فيلمك باشادي؟

. جامنى عرض شويلى فرنسى وآخر جزائرى، أما لأساسة فقد فوجئت بعرض إسرائيلى!

- وماذا فلت؟

- لا شىء... رفضتم جميعا! كل بلاد الدنيا عرضت شويلى «إختاتون» إلا مصر!

حاشية

كان شادي يرى أن الحضارات تدور ولا تنتهى. وأن الانقراض لا يعنى القطيعة مع الماضي، وكان يرى أن فجر التنوير الذى اندلع من هذه الأرض نقشا الآن سحابة سوف ترحل ذات صحوة. وكان يرى أن الحضارة الغربية قذمت «التقية» ولم تقدم الفكر الإنسانى بمعناه. كان يرى أن «الفكر الإنسانى» يلهم على دعمتين «العدل» و«الشماس»، وقد خلا الفكر الأوروبى من هاتين الدعامتين، مصر وحدها هى مهد هذا الفكر وتربيته، انظر إلى هؤلاء الملوك وشايلهم وكثروهم الجميلة... أى فكر عملاق وراء هذا الجمال النافذ وكان يحلم بعث الحضارة المصرية القديمة ووصل ما انقطع بينها وبين الأجيال الحالية. ولذلك كتب فوق أفلامه التسجيلية «أفلام تعليمية» فهو يريد أن يعلم الناس ما عرفة آبائهم.

موسيقى

فى حجرة مكتبة ذات المنبوء الخافت، يصمت الجميع للاستماع إلى تسجيل «الحضرة الندراوية»... حلقة ذكر لمدة ساعتين تعتمد على «الصفقة» والمهمة... إيقاعات غربية ومتغيرة. وكان المعلم قد سمعها فى قرية نندرة، بمحافظة فا أثناء تصوير «الحسن» عن محمد «إدفر» الراهب.

يقول المعلم: تأملوا هذا الهارمونى البديع وتعالوا نقارن بينه وبين موسيقى

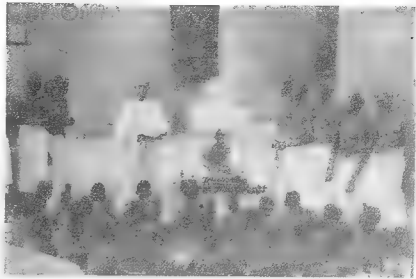
وفي عام ١٩٧١ تشكلت في مؤسسة السينما لجنة الإنتاج، ومن واقع عضويتي لهذه اللجنة أشهد أن المرحوم عبد الحميد حوده السحار وافق على ملخص فيلم إحنائون الذي قدمه شادى عبد السلام، كما وافقت عليه اللجنة بالإجماع، وأشهد أن السحار عندما علم أن المؤسسة سوف تتخوف من الإنتاج طلب من شادى الانتهاء من السيناريو، أو حتى البدء في التصوير لمدة أسبوع قبل أن ينتهي السيناريو حتى يعتبر الفيلم من الأفلام المفتوحة، التي بدأ إنتاجها، ولكن شادى لم يرض بالسرعة وكانت تلك طبيعته، وحقه، فلما جاء نوفمبر ١٩٧١ صدر القرار بتوقف القطاع العام عن إنتاج الأفلام، ولم يعد من الممكن عمل أي شيء.

وطوال عشر سنوات بعد أن انتهى شادى من كتابة السيناريو لم تجد وزارة الثقافة أي طريقة لإنتاج الفيلم مع الأسف وكان عليها أن تجد لإنتاج الفيلم بواسطة مؤسسات عربية مثل مؤسسة العراق ومؤسسة الجزائر، ورفض أكثر من عرض من شركات أوروبية، لأنه كان يريد الفيلم مصرياً خالصاً.

والتكريم الوحيد لاسم الفنان شادى عبد السلام هو الاهتمام بديجانييف الأفلام التي أخرجهما بالفيلم، وكما أخرجهما تماماً، وعرض الأفلام الناقصة كما هي، ونشر سيناريو إحنائون في كتاب كما تركه، وإقامة متحف لأعماله الفنية من رسومات وتصميمات، وجمع كل ما نشر عنه في مصر والعالم العربي، ودراسة أعماله دراسة علمية وفنية دقيقة ومبتكرة. ■

سمير فريد

ناقد سينمائي مصري معروف



سمير فريد في مكتبته

وقد كان من المقرر أن يعرض المومياوات في مهرجان كان ١٩٧٠، ولكن السفارة المصرية في باريس، وبواسطة مدير التصوير المعروف رمسيس مرزوق أرسلت نسخة الفيلم إلى مهرجان صغير يدعى أبير، فحرم من الاشتراك في كان، وفي جميع مسابقات مهرجانات السينما الدولية بعد ذلك.

وقبل أن يعرض المومياوات عرضه التجاري الأول في القاهرة عام ١٩٧٥ كان شادى عبد السلام من الشخصيات العامة المعروفة في مصر. وكان ذلك بالطبع يرجع إلى الصحافة المصرية والنقد السينمائي المصري لأن الجمهور لم يكن قد شاهد فيلمه. كان شادى عبد السلام في الفترة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ عندما يدخل إلى إحدى محطات البث في محلا لتعبئة سيارته يقابل بالحفاوة ويسأله العمال متى يعرض الفيلم. كانت صورته قد نشرت في مجلات المرات في الصحف المصرية، وكان اسمه قد نشر آلاف المرات في هذه الصحافة، ولذلك عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه.

قصر عائشة فهمي بالزمالك، وكان مدير الإنتاج هو مجدى وهبه من مكتبته في نهاية شارع مقر مجمع اللغة العربية الآن. وإذا كان أغلب الناس يعرف عكاشة، أم وزراء الثقافة في مصر المعاصرة، فربما لا يعرف كخيبر أن مجدى وهبه - وكان وكيل وزارة الثقافة للعلاقات الخارجية واحد من أعظم وأكبر علماء مصر. وقد تولي عكاشة وهبه تدليل العقبات أمام إنتاج فيلم المومياوات عندما اعتبره البعض من موظفي مؤسسة السينما من الأفلام الفنية التي لن تحقق أية إيرادات.

ومند العرض الخاص الأول لفيلم المومياوات في قاعة ريفولي الصغيرة عام ١٩٦٩ كان الفيلم موضع حفاوة كل نقاد السينما في الستينيات، بل وموضع حفاوة عديد من الكتاب والمثقفين وتذكر هنا مثلاً أن الفنان الوحيد الذي كتبه الراحل الكبير لويس عوض عن السينما في مصر كان عن فيلم المومياوات وأن فيلم المومياوات كان أول فيلم مصري يعرض في نادى سينما القاهرة حيث قدمه سامى السلاموني.



لقد تسلسل إلى السينما سرا



قا بدأت معرفتي بشادى عندما كنت أعمل بأستوديو نحاس فى حجرات المونتاج بالدور الأول، وقد كان ذلك فى بداية عملى كمونتير، وكان هو مديرا لمركز الفيلم التجريبي بالدور العلوى، وكنت أعمل مساء حيث إننى كنت مونتييرا مبدئيا ولا أستطيع العمل صباحا، حيث إن ذلك الوقت كان مخصصا لكبار المونتيرين. (وعندما كنت أعمل مونتاج فيلم «النيل أرزاق» مر على «شادى» يدعوني لأحد الكافيتريات القريبة لى نحتسى بعض المشروبات وفى تلك المرة وقف بتأمل بعض اللقطات معي، وبعد فترة دعوته لى يرى معنا الفيلم، وقد اكتمل العمل فيه، وأصبح نسخة صالحة للعرض، وبعد الانتهاء من العرض جلس شادى سامنا فترة وكانت هذه إحدى عاداته عندما يفكر، ولم يكن يعلم أننى أعرف ذلك عنه، فانتابنى القلق وطالت فترة الصمت هذه فسالته قلقل: مارأيك.. ففوجئت بشهادة جميلة فى جقي كمونتير لن أنساها وفرحت بها واعتبرت بها شهادة مهمة فى حياتى الغنية شجعتنى كثيرا فى عملى الفنى. ثم فوجئت به بعد ذلك يعطينى التصريح بعمل مونتاج أفلامى

الكبار، وأيضا بدأت أنتج بمسامرة شادى مثل بقية تلاميذه، فقد كان شطه الشاغل هو الفن، وعندما يتسامر، معنا، وأقول يتسامر لكنه لم يلق علينا يوما محاضرة، ولم يشعرنا بأى أساذية، ولأن موهبته كانت عميقة بمعرفة عريضة وحساسية شديدة لمصر والمصريين، فالاقتراب منه كان بالنسبة لنا مثل المعلم لصبيان، وهى المجموعة التى ذكرتها، وهذه الطريقة كان لها أثر بالغ فىنا، لأن المعلومة أو الشعور الفنى كان يصل إلينا

على موقولا المركز التجريبي وأصبحت أحد أعضاء المركز مثل صلاح مرعى وأنسى أبو سيف ورحمة منتصر ومجدى كامل، وسهير عوف وعاطف البكرى ومجدى عبد الرحمن، كل هؤلاء الفنانين الذين صقلت موهبتهم فى فن السينما الجميل بالمركز الذى أعتبره معهد السينما الثانى بقيادة شادى عبد السلام.

ومنذ ذلك الحين بدأت أتمتع بالعمل نهارا فى حجرة المونتاج مثل المونتيرين

الكبير في شارع فؤاد تجد كل ما هو جميل من لوحات لحسن سليمان لإكسورات تعمل تاريخاً ومكتبة غنية بكتبها، ومن الغريب أنه لم يضع في مكتبه كثيراً من أعماله السابقة مثل ديكورات أو الملابس التي رسمها للشخصيات في عدة أفلام فقد كان محتفظاً بها كأرشيف، وقد استرعى ذلك انتباهي بعد رحيله ولكن على ما أظن أنها طبيعة الفنان المبدع والذي يستجدد إبداعه فلا يهتم بما صنع، ولكن اهتمامه يبقى لمن هو قادم في إبداعه.

ويوما كان الفنان أحمد زكي مرشحاً لأداء دور «هور محب» في فيلم «إفنان»، وحضر الفنان والنجم أحمد زكي وجلس فترة طويلة بعمل له قاعاً للوحة من صنع الفنان صلاح مرعي، ورغم أن أحمد زكي معروف بقلقه الشديد وكثرة حركته الدائمة، إلا أنه جلس ساعات طويلة، وهو سعيد وتعامل مع التجربة بصبر شديد، لم أكن أتوقعه طبعاً في الفنان الكبير المبدع شادي.

وأخيراً ورغم قربي أحياناً من شادي إلا أنني الآن أشعر شعوراً غريباً، وهو أن شادي قد تسال إلى فن السينما سراً فقد كان أحد الأسرار الكبيرة في السينما المصرية ورحل عنا أيضاً سراً فقد كان عطاؤه كبيراً لجيل يأكله وأجيال قادمة من السينمائيين، وأظن رغم ذلك أنه سيبقى أحد الأسرار في مصر. ■

عادل منير

مونتير سينمائي مصري

فزاره محلاً عائداً من إيطاليا ليحكي لنا عن زيارته لأحد المتاحف أو رؤية فيلم ويتكلم بهدوء ولكن بمشاعر فياضة.

وكثيراً ما كان يقف ليتأمل بعض الأفلام كنا نعملها وهي في مرحلة المونتاج، وذاتما كان له وجهة نظر وبعض الملحوظات التي بها كثير من الصواب حتى بدأت العمل معه في فيلم «الأهرام وما قبله» وكان المفروض أن نعمله الزميلة رحمة منتصر ولكنها كانت مريضة. وعندما بدأت العمل في ذلك الفيلم فقد تخوفت من نفسي لأنني كنت قد تعودت على الإيقاع في الأفلام الروائية التي تنسم بسرعة الإيقاع وأنا أعرف إيقاع شادي هادئاً ومتأملاً ومن هنا جاء تخوفي فوجدته قد ترك الإيقاع خاضعاً لمشاعري كمونتير ولم يتدخل إلا في القليل منه بالملاحظة غير الملزمة ففهمت أنني قد استفدت فعلياً من شادي لأنها كانت تجربة فريدة بالنسبة لي فقد كانت مختلفة كل الاختلاف عما سبق لي من أعمال.

ولا أنسى أننا جميعاً لم نكن نخاطبه بلقب الأستاذ شادي ولكننا كنا نخاطبه بكلمة «مون شير mon chere» فهو حقاً كان صديقاً، ولكنه السدوق الأكبر والصديق العزيز، لم لا وهو المدير الوحيد في مصر الذي لم يهتم بمكتبه، فقد كان يضع واجهة المكتب ملاصقاً للحائط على جانب من الحجرة ومهملاً لا يستعمل وهذا طبيعي لأن المكتب لا يعني له شيئاً رغم أننا رأينا كم من المديرين لا يعرفوا قيمته إلا من خلال مكاتبهم وفي مكتبه

بكم معه الود ومن خلال علاقة إنسانية وكم كبير من المعرفة ورغبة في الصدق الفني، وأحبست أننا انتقلنا منذ فترة من معهد السينما إلى ذلك المعهد، وهو معهد شادي الذي حفر في نفوسنا كثيراً من الشهور الفني، والذي بدأ بظواهر المجتمع، ومعرفة التاريخ، ومر بكل المتغيرات التي تتم في المجتمع ثم تنتقل لمناقشة أسلوب الإيقاع في السينما وموسيقى الفيلم حتى إنه في أحد المرات قد جعلنا نعرف قطع موسيقى مقطوعة لكي نضعها في فيلم «الأهرام وما قبله» ونحن لا نصرف ولم نمارس المعزف من قبل فقد كانت تجربة غريبة وإنني أعجب تلك السولات قد أثرت فينا كثيراً وأسست بانتهاء مركز الفيلم التجريبي الذي انتهى برحيل شادي عبد السلام..

وعندما بدأت العمل بالمعهد كأستاذ غير متفرغ وكان الفصل في ذلك يرجع للزميلة العزيزة رحمة منتصر وأحد أعضاء المركز البارزين، وهنا تكمن دلالة المركز في تربيته لفنانيه الذين يعدوا كل البعد عن التنافس غير الشريف وعلمهم وعلمني كيف يعامل طالب الفنون بشكل ودي حتى يستطيع أن يتوسع ما يلقى عليه من معلومات وما يورث إليه من ذوق فني وحس سينمائي حيث لا بد أن تنهض بموهبته من قدر تشجيعه المستمر وتنفيذ مواهبه وقدراته مع توجيهات هادئة دون أي نوع من الفرض حتى لا يصبح قالباً فنياً بل يصبح فناناً له موهبته وعقله مستقل عما قبله من أساتذة دون التقليل أو التزاييد من شأنه لكي يصبح فناناً متوازياً وهذه كانت طريقتة معنا.



كان مدرسة فنية خاصة



قا كان شادي عبد السلام إنساناً جميلاً، نبياً غريباً، أنيقاً. خرج من أرض صعيدة وواقع معقد غليظ. صلابته المغلفة بالبرقة والنعومة، مثيرة للدهشة باعثة على الثقة والتأمل. لا ارتباطه «بالفن» ارتباطاً طبيعياً، لا غرور فيه ولا ادعاء. كان يتفلسف فيه، ويتعاطاه ولا يتعاطى غيره.

وشادي - أكثر من كل الأحياء الذين رحلوا - موجود وخالد. لأنه كان مختلفاً وغريباً. اقتربت من شادي جداً في الفترة التي كان يعد فيها فيلمه «المومياء»، كنت أصيغ معه الحوار العربي للفيلم، وكان مجنوناً عظيماً، يرى المشاهد قبل أن ينفذها.. ويسمع الأصوات. نظل نبحث عن الكلمة حتى نتطابق مع خياله ومع الصوت الذي يملأ كيانه.. وعندما نجدها، يكون فرحه عظيماً.

بلى شادي عبد السلام الفيلم كلمة وكلمة وصورة صورة - جسد الظلال والألوان، وكانت إلى جواره عبقرية تنفيذية كاسحة: هي الراحل العزيز، **عبد العزيز قهصبي**، للمصور الرائد والإنسان.

في الأسابيع التي انتضت على رحيل شادي امتلأت الصحف والمجلات بكلمات عنه، وفي التلفزيون قدمت القناة الثانية فيلم «المومياء» في سهرة



التأمل والعلم

قأفلامه الساحرة *

عندما قرأت سيناريو «المومياء»، تبينت على الفور أنه ليس كغيره مما اعتدت قراءته من سيناريوهات عديدة، كان يقع في حوالى عشرين فصلاً وقد كتب على شكل سطور تصف المظهر وطبيعة البيئة والملابس والأشياء والحركة، ثم يكتب الحوار بالعربية الفصحى فى مساحة أقل، وإن شاذى يقسم الفيلم إلى مراحل، فيقول مثلاً مرحلة «موت الأب»، ويتناول دفن الأب، ثم الأعمام وهم يصطحبون الأولاد إلى المقبرة ليسرقوا المومياء، وأثناء ذلك لا يوافق بطلنا عما يراه ويصق من انتهاك المومياء وتحطيم رأسها وانتزاع القلادة منها، وحين يمسك المم بالقلادة والعين تنوسطها يخرج البطل ونفيس ويعدو طويلاً حتى يصل إلى المقبرة وترطم رأسه بمدخلها ثم يشكو أمام القبر مما رآه... ثم تأتى مرحلة «بيت العائلة»، فزرى كل هذا الفريق وقد اجتمع خلال

القديم وفي متابعتها، وفي فهم قضيته الأساسية، كل هذا يدفعنا إلى ضرورة البحث عن القيمة الحقيقية لهذا العمل وأين تقع.

إنه - فى اعتقادى - درجة عالية من التركيز الفنى، والرواى المكثفة التى تقترب من البحث أو التدريب. التحقيق الفنى معجز ودقيق إلى أبعد حد، ولكنه صعب الايسداع والتلقى. وكأنه إلى جانب أغراضه الأخرى - رفض أو تردد على العلاقة المألوفة والعادية اتنى تقوم بين المشاهد والفيلم. لوحات الفيلم فى حد ذاتها تدفع إلى التفكير أو إلى التأمل. ولكنها لا تسلي قيادها للمشاهد العابر الذى يشاهد الفيلم وهو يتناول طعامه أو وهو يلعب فى أصابع قدميه.

ما علاقة شاذى بالفرعونية؟ هل الفرعونية مقصودة كمذهب فكري؟ هل هى هروب من الواقع أو اعتراض عليه أم أنها حلم فنان. أعتقد أن فرعونية شاذى عبد السلام كانت فى أساسها اعتراضاً على الواقع، ورفضاً للقبح فيه واعتراضاً على التفنت وانعدام الهوية.

ثم... ما علاقة شاذى عبد السلام بمدارس السينما المصرية الجديدة؟ هل كان شاذى يحمل موقفاً اجتماعياً وفكرياً محدداً... هل كانت له رسالة اجتماعية... وصلت أم لم تصل...

تكريم شاذى عبد السلام يكون فى اعتقادى بالبحث فى هذه القضايا، فهى الطريق الوحيد لصيانة هذه المدرسة والصحافة عليها، ووضعها فى سياق المستقبل بالنسبة لسينما المصرية. فقد كان واحداً من الذين اخفقوا الحصار. ولا يتفنى أن نقول إنه كان الأحسن والأروع... لأن نكتب فيه فساد المدح أو للرائء... لقد كان صاحب رسالة... فهل يحملها التلاميذ والمريدون. ■

علاء الديب

(عن صباح الخير ٦ - ١١ - ١٩٨٦.
الجزء الأصلى ملاحظات متأخرة
عن صديق قديم).

«الأوسكار، كما قدمت القناة الثالثة برنامجاً رائعاً عنه من إعداد المذيع الشاب الشيط محمود صمود مع كوكبة شابة من العاملين فى القناة الثالثة.

والسؤال التقليدى الذى يقال عنه... هل كان من الضروري أن يرحل شاذى حتى نكتب عنه ونناقش عمله؟ لا أعرف حقاً إجابة عن هذا السؤال. ولكن المهم هو السؤال الآخر: هل يكفي أن نستعمل دائماً صيغة، «الأفضل تفصيلاً»، كان الأحسن، والأروع، والأعظم.

أعتقد أن الدارسين لعلم الاجتماع واللغة يقولون إن هذه الصيغة مرتبطة بانتماء الفكرى والثقافى. أى أنها دليل على نوع من التكميل العقلى الذى يريح نفسه بهذه التصيغ حتى لا يتورط فى البحث والحوار والنقاش.

شاذى عبد السلام كان مدرسة فنية خاصة فى السينما. مدرسة وليست مؤسسة. هو لم يتم بالدعاية لنفسه، ولم يروج للبطانة، ولم يحاول التكبس من تميزه الفنى. المدرسة الفنية التى قادها شاذى فى السينما تبحث فى التشكيل وفى الإيقاع. وقد تحدى شاذى عبد السلام من أجل إكمال بحله هذا وتحقيقه. وضوح الموضوع، ومدادبة المشاهد، وأصر استمراراً مجنوناً على تنفيذ الإيقاع للفرعونى على حياة القبيلة والعصر والأفندية. أصر هذا الإصرار فى مغامرة فنية فريدة ومصيرية.

وأذكر أن كثيراً من المشفقين الذين كانوا يسيطرون فى ذلك الوقت على وزارة الثقافة قد اتهموا الفيلم اتهامات كثيرة من ضمنها الغربة، والمال والطابع اللخارجانى... واللغة المفتعلة. وكانت هذه من أصعب فترات حياة شاذى عبد السلام، فهو قد قدم فى فيلمه هذا كل ما يملك من أمانة.

عرض الفيلم فى التلفزيون المصرى الآن. وشاهده الجمهور المصرى بعد أن طبقت شهرة الفيلم الأفاق. ولأشك أن المشاهد العادى قد وجد صعوبة فى تلقى

الحد، وظلنا نتابع العمل به بالإقناع مرة وبالشجار مرة أخرى إلى أن أصبح المشهد جزءاً من نسيج العمل، بينما لم يكن في اتساعه الكامل، ورغم جمال لقطاته من ناحية التصوير والحركة الداخلية، متناسبا مع طبيعة النسيج العام للفيلم، سواء كجريمة أو كتنسيق، مما أخرجه عن الجو العام للفيلم.

ولم يحدث أثناء عملنا في الفيلم أن أقدمنا على حذف مشاهد كاملة، ولكننا قمنا أحياناً بحذف لقطات من بعض المشاهد، كما قمنا بضغط بعضها، والبعض الآخر جرى توسيعه زمنياً كمشهد الجنائز الأخير في الفيلم والتوابيت نزل متجه إلى السفينة كي نرحل بعيداً.

أما بالنسبة لموسيقى الفيلم، فقد كان شادي يريد نغماً بسيطاً قريباً من البيئة التي تجري فيها أحداث الفيلم وكنت متفقاً معه تماماً في هذا التصور، ولم يحدث خلاف حول الموسيقى مثل الذي حدث بيننا حول موسيقى فيلم «**الصلاح الفصيح**»، حيث كان رأيي أن استخدام آلة الهارب أفضل من استخدام أية موسيقى أوركستريالية لأن «الهارب» بمفرده أحياناً يكاد يصبح أوركسترا كاملاً.

كان لشادي رأى خاص في الموسيقى، وكان يرى أنها يجب أن تكون نابعة من بعض تراثنا، وقد يكون هذا التراث موسيقى عربية أو موسيقى مصرية قديمة، فحصل على بعض التسجيلات وأسمنى إياها، كان بعضها يتضمن بشارف وموشحات مصرية وعربية وتركية، وكان قد سجل بعض البشارف لفرقة تركية حضرت إلى مصر وأعجب بها كثيراً، وقمنا بإسماعها لجمال عبد الرحيم الذي اتفقا معه على وضع موسيقى الفيلم لأكثر من مرة، وقمنا بقياس المواقف الموسيقية مع جمال عبد الرحيم وسجلناها على الرق وشرح شادي وجهة نظره كاملة لتصويره عن الموسيقى، وبينما كنا نلعد



مشهد من الهرميا.

مرات، وتتم هذه العملية بيني وبين الشريط ثم أريه للمخرج، وكان هذا الأسلوب ناجحاً جداً مع شادي، وكنت أستمع إليه جيداً عندما يقول رأيه ثم أقول له رأيي فإذا افتنع به نقوم بتنفيذه، أما إذا لم يقتنع فطيه أن يقتضى.

وهكذا استمرت العلاقة بيننا طوال مرحلة العمل، كنا نشاهد المشهد كاملاً بلوحات الكلاكيث ثم يقول رأيه... ما يريده من تعديرات وما يقترحه من أماكن للقطع وننتفاهم سوياً على ذلك، ثم أجلس مع رحمة منقصر التي كانت تعمل معي وقتها كمونتيرة مساعده إلى جهاز المونتاج (المافيلولا) ونقوم بتنفيذ ملاحظاته بعد أن أشرح وجهة نظري، وكان يشاركونا في الاتفاق على اختيار اللقطات من بين اللقطات المعادة مدير التصوير **عبد العزيز فهمي**، وكنا نشاهد اللقطات من جميع الزوايا التي أدت إلى إعدادتها، فقد تكون بسبب الممثل أو بسبب حركة الكاميرا أو الخطأ في الحوار لأن الممثل لم يقف في اللور المحدد له.

وقد حدث خلاف بيننا في تركيب مشهد «مقتل الأخ»، وكان المشهد من وجهة نظري طويلاً بصورة زائدة عن

مشاهد قد لا تكون مرتبطة زمنياً أو مكانياً ولكن تربطها فكرة أو معنى.

كنا نشاهد كل المادة المصورة فور خروجها من المعمل، وكانت تلك بداية المعرفة الحقيقية بشادي، فقد كان يقدم أسلوباً في الإخراج يتميز بالعرض التأملي القائم على الحركة البطيئة، لقد بهرت بما رأيته وأهيمست بالخوف من هذا النوع من الإيقاع البطيء، الاستمراري، التأمل، حركة رأسية إلى أعلى على جدار عليه نقوش باللغة الهيروغليفية يدفعنا إلى التأمل والحلم بالخلفيات التي وراء الجدار، وكذلك الحركة داخل مقبرة التوابيت بالفونويس المضادة، جميعها أشياء قائمة على التأمل، وهذا أدركت أنه لا بد لي وأن أتخذ أسلوباً آخر في العمل بأن أعطى اللقطة كافيها من التأمل مع المعنى.

كانت المناقشات تدور بيننا كأي مخرج ومونتير حتى يقررا على بعضهما ويتفقا على أسلوب العمل، ومن طبعي عندما أقوم بعمل أي مشهد بيني وبين نفسي حتى إذا لم يتم قصصه أضغ علاماته له، وضع العلامة مهم جداً بالنسبة لي، لا بد أن أضعها وأتأمل مكانها وأمسحها وأعيد وضعها مرتين أو ثلاث

ويضيف إليها نوتات أخرى بنفس الاستعداد... وهذا ما رأيناه في الفيلم... كان يقوم بعمل الميكاج كما يكتب للنوت بحيث يضع مجموعة نوتات ممتدة إلى أن يصل إلى النوت الذي يعجب شادي، وكانت هذه النوتات عبارة عن ضوابط Loops معينة يحمل كل منها رقما معيناً.

كنا قد أخذنا معنا إلى روما شريط «البشارف» الذي أسمعناه من قبل لجمال عبد الرحيم أثناء عملنا في قياس أطوال موسيقى الفيلم وتحديد مواضعها، وعندما استمع شعبيني لهذا الشريط أعجب به كثيراً واستخدمه في بداية ونهاية الفيلم حيث يدخل هذا «البشارف» ويخرج من تسريح موسيقى الفيلم دون أن يشعر به أحد ولكن تلتقطه الأذن بسبب شرفيته الشديدة... في بداية الفيلم أولاً، ثم في نهايته أثناء الجانزة الكبرى للتراوبت الملكية وتشجيعهما حتى وصولها إلى المركب وإبحارها.

كانت الشروط لدى شعبيني مصلحة حسب الطلب، وكانت صالة الاستوديو المخصصة للمرض مريحة جداً، مجهزة بحيث يمكن الرجوع بالفيلم أو تقديمه بالسرعة التي نريدها... وأحياناً ما كان شعبيني يستمع إلينا ثم يهلهلنا للبرم التالي ليعرض علينا ما توصل إليه ثم نبدى ملاحظتنا، وكثيراً ما كان شادي يقتنع بما توصل إليه شعبيني، وأحياناً ما كان يطلب شيئاً آخر فيتم تنفيذه... وهكذا حتى انتهينا من العمل في الفيلم.

بعد أسبوع من وصولنا إلى إيطاليا وأثناء عملنا في موسيقى الفيلم، لحق بنا جمال عبد الرحيم، وكان على أن التقي به، وألا أخبره بأي شيء عن الموسيقى، وأن أسوف معه في مواعيد بدء العمل... فلم يكن أحد منا يريد أن يتسبب في صدمة لمشاعره... وبعد خمسة أو سبعة أيام... وبينما كان شادي يشاهد الفصول التي ينتهي منها شعبيني بعد تجارب متعددة، كنت أقوم نهاراً مع

أوله إلى آخره في صالة العرض بدون موسيقى، وكان شادي قد دعا المخرج الإيطالي الكبير روسيليني الذي عمل معه من قبل في سلسلة أفلام الحضارة، وكذلك صديقه المخرج البولندي الكبير ككاليروفيتش الذي عمل معه كمدير فني في فيلم «فرعون» بالإضافة إلى حوالي خمسة عشر شخصاً من كبار السينمائيين الإيطاليين، وبعد أن شاهدوا الفيلم خرجوا صامتين تماماً، وقصمت معنى للصمت هذا... وبقيت في الاستوديو لأرتب أمورى وأعد للعمل.

وفي اليوم التالي حضر شادي وأخبرني بأن الجميع كانوا منبهرين بالفيلم، وأن روسيليني سيحضر للاستماع إلى الموسيقى التي وضعها جمال عبد الرحيم وكان شادي قد نقل إلى روسيليني مخارقه كلها.

وحضر روسيليني واستمع إلى البكرة الأولى وهي البكرة نفسها التي استمعت إليها في مصر، وبعد أن أنصت للموسيقى قال لنا: «إذا كنتم تريدون هذا النوع من الموسيقى فلتستخدموا موسيقى فاجنر أو بيتهوفن نفسها...» وكنا قد توقعنا رد فعل روسيليني، وكنا نريد منه أن يجد لنا حلاً... وكان الحل لدى الموسيقى الإيطالي الصائز على جائزة الأوسكار ماريونا شعبيني الذي حضر وشاهد الفيلم، طلب شخصي من روسيليني، ثم دعانا شادي وأنا لزيارته في الاستوديو الخاص به في أحد الأحياء الراقية في روما حيث كان يقطن في فيلا مجاورة للاستوديو... كان روسيليني قد أصبح مستشاراً للفيلم لدى وصولنا إلى روما وهكذا أحضر لنا ماريونا شعبيني.

كان شادي يريد أن يطمئن إلى لون الموسيقى التي سيستخدمها، وكنا قد فكرنا في استخدام آلة تشيلو واحدة، أو الناي من طبقة معينة، أو تقسيمات على آلة الهارب... كان ذلك هو ما وجدناه عند ماريونا شعبيني... وجدنا نوتات ممتدة... مى... رى... فـ... الخ...

نفسر إلى روما لعمل ميكاج الفيلم وطبع النسخ، كان جمال عبد الرحيم يقوم بتسجيل موسيقى الفيلم قبل سفرنا بيوم أو باثنين، وكان التسجيل يتم في ستوديو مصر ويقوم به مصري عبد النور.

وبينما كنت أقوم بتجهيزات ما قبل السفر، ووضع الصور والصورة في علب، وكذلك ما قد نحتاجه من مواد مصورة في ستوديو نحاس، إذ بي أتلقى مكاملة تليفونية من ستوديو مصر حيث يجري تسجيل الموسيقى، كان شادي على الطرف الآخر وهو يصرخ: «هل تسمع ما يتم تسجيله... يوجد بالصالة الآن مائة وعشرون عازفاً يمزفون موسيقى سيمفونية غير تلك الموسيقى التي اتفقا عليها معه... هل تسمعي؟» كان شادي في قمة غضبه وكان يريد أن ينخل إلى ستوديو الصور ويوقف التسجيل، فأخذت أمهه وقتل له إن ذلك ليس مفيداً لنا لأننا سنسافر... فليدع جمال عبد الرحيم يكمل التسجيل كما يشاء، وإذا لم يعجبنا ذلك حديث آخر.

وفي الحقيقة فلقد كانت الموسيقى التي وضعها جمال عبد الرحيم رائعة، ولكن لا علاقة لها بالمرّة بفيلم «المومياء»، وعندما تلقينا شروط الموسيقى استمعت إلى علبه، واحدة فقط من بين اثنتي عشرة علباً على طول الفيلم، وكانت موسيقى أوركستراية فخمة لا علاقة لها بما اتفقا عليه.

كان شادي يستشيط غضباً ولطه لم يتمكن من النوم ليلتها، أما أنا فطوبمتي هادئة، وقد يكون ذلك بسبب تواجدي في مطبخ الفيلم وإدراكي للطبيعة التعبية للمخرج وواجبي في العمل على تهدئة قدر ما يمكن ذلك. وسافرنا... شادي عبد السلام وخاليل شوقي مدير إنتاج الفيلم وعبد العزيز فهمي مدير تصويره وأنا إلى روما ومصحبنا الفيلم والموسيقى وبدأنا العمل مع ستوديو C. D. S. وربطنا الصورة وشاهدنا الفيلم مع شادي من



ليلة حساب السينين

ليلة حساب الستين أو المومياء،
فيلم حظه من اللعة وفير.

فلم امتداد سبعين سنة (لاقتلا)، هي
عمر السينما على أرض الفراعين، لم
يحظ فيلم مصري بمثل ما حظي به ليلة
حساب الستين من تقريظ وإستحسان فى
كل مكان، حتى وصلا إلى الذروة عندما
قال ناقد إنجليزى، فى مجال الإطراء له،
إن السينما الهندية تتحصر فى أفلام
مخرج واحد هو «ساتيا جيت راي»، فى
حين أن السينما المصرية تتحصر فى فيلم
وحيد هو «ليلة حساب الستين».

ومع ذلك فماذا كان جزاء المخرج
الراحل «شادى عبد السلام، صاحب
ذلك الفيلم العظيم، اليتيم؟

بإختصار، ودون لف ودوران، كان
جزاؤه جزء ستمار.

فأكبر عقاب لصانع أطياف أن ينجح
فيلمه الروائى الأول فنيا وتجاريا، وأن
يكون ذلك النجاح سببا فى العيولة بينه
وبين إيداع فيلم ثانٍ.

من تصوير «المومياء، مباشرة، بصورة
شبه نهائية، وبعد الانتهاء من العمليات
النهائية لفيلم المومياء فى روما
وعودتنا إلى مصر، قمنا بإتمام العمل فى
فيلم «الفلح الفصح، وعمل الميكساج
له فى استوديو نحاس، وأذكر أن
الموسيقى الأساسية فى الفيلم كانت على
آله الهارب. وبعد ذلك عملت مع شادى
عبد السلام فى فيلم «أفاق، الذى يعد
أحد قمم شادى عبد السلام.

إن فيلم «أفاق، قصودة شعرية فى
الثقافة المصرية من الصعوبة يمكن
صياغة فيلم آخر على شاكلتها، إنه فيلم لا
يتضمن كلمة واحدة ويعتمد كلية على
الموسيقى والمؤثرات استطاع فيه شادى
أن يقدم الثقافة المعاصرة والتراثية
المصرية فى حوالى خمسين دقيقة، ولقد
أخذ منا هذا الفيلم جهدا كبيرا، وعندما
كان شادى يفضبط كنت أقترح على
رحمة منتصر التى شاركنى موناج
الفيلم، أن تحضره وتعد ترتيبه كي نريه
له. فبيد ملاحظاته، ونعود مرة أخرى
ونعيد ترتيب الفيلم ثم نريه له وهكذا..
كنا نحاول أن نزيل غضبه، ربما من
أشياء أخرى غير هذا الفيلم، ولكنها
انصبت عليه إلى أن اكتمل العمل به.
ولقد استغرق العمل فى فيلم «أفاق، أكثر
من عام وفى بعض الأحيان يحب هذا
الفيلم كثيرا، وفى أحيان أخرى لا يحبه.

لقد عملت مع شادى أحلى الأفلام
سواء على المستوى الروائى أو التسجيلى،
وأضفيت معه ثلاثة أو أربعة أعوام من
أجمل سنوات عمري على مستوى العمل
والتبادل الفكرى والإحكاك الثقافى.. لقد
أضفيتنا وقتا رائعا، وكان أحيانا ما يفضبط
منى بسبب عملى فى أفلام أخرى وكنت
أقول له دائما: «لما العيش عابزة كده».

كمال أبو العلا

مع حوار أجراه محمد كامل القليوبى مع
كمال أبو العلا ضمن الكتاب للتذكارى الذى نشره
«مركز للثقافة»، فى مناسبة تكريمه عام ١٩٩٤.

واضع المؤثرات الصوتية بتحديد ما هو
متزامن مع الأجواء العامة، وليلأ أتوجه
إلى شادى عند ماريونا شميينى، أما
فترة الظهيرة فمع جمال عبد الرحيم
إلى أن قلت له إنه توجد مشاكل فى الفيلم
واقترحت عليه أن يسافر إلى مصر على
أن ترسل له تلفرافا عندما نريده، وكانت
تلك هى الصجة التى اتفقت عليها مع
خليل شوقي ويعلم شادى عبد السلام
بالطبع، وسافر جمال عبد الرحيم
عائدا إلى مصر وانتهت مشكلة الموسيقى
التي قام بتسجيلها، وحتى لحظة العرض
لم يعرف جمال عبد الرحيم بالاستفتاء
من موسيقاه، وغير صحيح أن الفيلم قد
تمت عملية الميكساج له مسرفين لأن
شادى عبد السلام لم يكن ليترك شيئا
أثناء تسجيله ثم يدعو لتجريبه، لقد تم
ميكساج واحد فقط للفيلم فى استوديوهات
ماريونا شميينى.

وظللت فى روما حتى الانتهاء من
عمل موناج التليفزيونى وطبع أول نسخة
من الفيلم وأقام الفنان صلاح كامل مدير
الأكاديمية المصرية فى روما وقتها حفلا
كبيرا بمناسبة الإنتهاء من الفيلم حضره
وزير ثقافة إيطاليا، وبعدها... أخذ الفيلم
طريقه إلى مهرجان فينيسيا.

استغرق فيلم «المومياء، أثناء وبعد
التصوير وفى مرحلة وجودنا فى روما
حوالى اثنى عشر شهرا قضينا منها نحو
ثلاثة أشهر فى روما حيث قمت بعمل
آخر حين جأمنى فيلم من الإمارات
العربية عن مدينة زايد، وكان حسن
توافيق قد أحضر معه هذا الفيلم إلى روما
حيث عملنا فيه، ولو لم يكن هذا الفيلم
موجودا لمتنا جوعا لأن الحكومة المصرية
أعطتنا بدل سفر لخمسة عشر أو لعشرين
يوما فقط ولم ترسل أبه نقود بعد ذلك،
فلقد قيل فى مصر إننا كنا ننزله فى روما
بينما كنا فى جحيم حقيقى من العمل.

فيل سفرنا إلى روما كنا قد انتهينا من
تركيب فيلم «الفلح الفصح، الذى
كان شادى قد قام بتصويره فور الانتهاء

بامتثال فيلمه، أصبح على كف الرحمن.

فالصرح الثقافي الذي تم تشييده على مرّ السنين اللاحقة للثالث والمشرين من يوليو ١٩٥٢، زلزاله هزيمة الخامس من يونية ١٩٦٧ في ساعات.

وها هو ذا «روسيليني»، بين الأطلال، متهم بالنصب والاحتيال.

ولم يكن أمام «شادي عبد السلام»، في مواجهة هذه الأحوال، سوى العمل على استصدار قرار عاجل من الرقابة، يرخس له بالتصوير، وسط تلك الظلمة القائمة، والسواد المخيف.

ومن هنا زيارته المفاجئة لمكتب مدير الرقابة، بغرض إجازة السيناريو في أسرع وقت، قدر الإمكان.

وليس في شيء من هذا كله غرابة، ولكن، الغريب هو أن يكلمني هانغا، فور تلك الزيارة، رئيس مجلس إدارة شركة الإنتاج السينمائي التابعة لمؤسسة السينما وكذلك، وهو الدكتور عبد الرزاق حسن، كي يطلب أمرا لم يكن في الحسبان.. فما هو؟

ألا أوافق على سيناريو ليلة حساب السنين.. لماذا؟

لأنه سيناريو متحذلق، والفيلم المبني عليه، فيما لو كتب له أن يرى الفرز، سيكبد الشركة خسائر لا قبل لها بتحملها، خاصة أنها تعاني من ضائقة مالية، لن يكتب لها النجاة منها، إلا بفضل أفلام تحقق نجاحا في الشباك.

والشيء الذي ليس فيه شك أن «ليلة حساب السنين»، لا يدخل في عداد تلك الأفلام.

وقد يكون من الخير أن يمنع من المبيع أي بدءا من مرحلة الرقابة، حتى تجنب الشركة خطر الإذعان لأمر الوزير،



يشلم جائزة من السيد الرئيس

ويبدولي الآن، وأنا أسترجع وقائع ذلك اللقاء على شاشة الذاكرة، أن شادي عبد السلام، كان في صراع مع الأيام.

فالمخرج الإيطالي «روبرتو روسيليني»، وهو من هو، في دنيا الفن السابع، لا سيما ما كان من ذلك الفن متصلأ بالواقعية الجديدة في البدايات إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية باندهار الفاشية، وثانيا بالتحريف بالخصارات قريبا من النهايات.

روسيليني هذا كان في القاهرة بدعوة من وزير الثقافة، بغرض الإشراف على إنشاء مركز ثقافي سينمائي، من بين أهم أهدافه صنع أفلام تعرض لتاريخ مصر القديم. بدءا من فجر الحضارة على منفاف النيل.

ولولا حماسه الشديد لمخلص القصة القائم عليها سيناريو «ليلة حساب السنين»، لما استطاع شادي عبد السلام أن يكمل المشوار.

فهر، أي روسيليني الذي وقف إلى جانبه مؤازرا.

ولكن استمرار بقائه في مصر ردها من الزمن يسمح لشادي عبد السلام

وفي حالة شادي عبد السلام، فقد مرت الأيام، عاما بعد عام، دون أن تتاح له فرصة إخراج فيلمه الروائي الثاني بعد ليلة حساب السنين، ومداره إحناتون الفرعون الملحن، وذلك إلى أن جاءه الموت بالسرطان.

ورحلة عذاب صاحب «ليلة حساب السنين»، لها أسباب، يرجع بعضها إلى الفترة السابقة على إخراجها بقتل.

ولم له من المفيد هنا، تناول وقائع تلك الفترة بشيء من التفصيل.

في تلك الفترة كنت مديرا للرقابة على المصنفات الفنية.

وعقب زلزال الخامس من يونية بأسابيع معدودة، التقيت، لأول مرة، بشادي عبد السلام. في مكتبى بمبنى مصلحة الاستعلامات للملاصق لسينما راديو، والمطل على شارع طلعت حرب أو سليمان باشا كما كان يسمى في سالف الزمان.

وكان سبب اللقاء سيناريو «ليلة حساب السنين»، ورغبة صاحبه أن يجاز رقابيا بأسرع ما يمكن، حتى يتمكن من البدء في تصوير الفيلم، قبل قوات الأوان.



كيفية وضع العالم على أطراف أصابعنا

الواقع تحت تأثير نفر، لا تعطيه مصلحة
الشركة لا في قليل، ولا في كثير.

عندئذ ذكرت له أن احتمال فشل
الفيلم تجارياً ليس من الموانع الرقابية
التي تحول دون إجازة السيناريو.

فألمح بحكم القانون محصور في أحد
أمرين، لا ثالث لهما:

إما مخالفة المصنف الفني للنظام
العام، وإما مخالفته لحسن الآداب.

والأكد أن احتمال فشله تجارياً لا
يشكل مخالفة لكليهما لا من قريب، ولا
من بعيد.

وانتهى الحديث بيننا ودنياً، أو هكذا
تصوّرت، وكنت راهاً.

فما هي إلا أيام، حتى كان الحديث
قد تواصل، لأسمع صوت الدكتور رئيس
مجلس الإدارة في الهاتف، يكرر المعاللة
بعدم الموافقة على السيناريو، ويكررها
بالصاح، مستقداً هذه المرة إلى سبب
خطير، متصل بالنظام العام.

إذ قد نبين، وباللهول، أن سيناريو ليلة
حساب السنين معاد للقومية العربية.

ولأنني وجدت ألا جدوى من التحاور
معه في هذا الاتهام الواضح الافتعال، فقد
وعدته خيراً.

وكان خير ما فعلته أن أسرعت
بالموافقة على السيناريو، إنقاداً للفيلم مما
كان يجبر له في الغفاه.

يبقى على أن أذكر أن شهادتي
سيجسم لها قوم، وسيعيب لها آخرون،
وليكمن ما يكون!!

مصطفى درويش

ق يبدو الحديث عن شادي
عبد السلام صعباً ومربكاً

إلى حد كبير، فقد كان شادي هو الأكثر
تأثيراً على جيلنا من السينمائيين ويندر
أن تجد سينمائياً واحداً من هذا الجيل لم
يتأثر بشادي بقوة سواء عن طريق
مشاهدته لأعمال شادي القليلة للغاية أو
الاحتكاك المباشر به، وعندما يطلب من
واحد من الذين عرفوه أن يكتب شهادته
عنه فيسجد نفسه على الأغلب يكتب عن
ذاته وهو يتحدث عن شادي فمن
الصعب وضع حدود فاصلة بين
الشخصي والموضوعي عند شادي،

ودعك من ثثرة من يتحدثون عن الفن
بهذه الطريقة فمن الصعب فصل الاثنين
عن بعضهما عند فنان حقيقي، ولقد
علماً شادي أول ما علماً هو أننا نجينا
الحضارة المصرية القديمة وأتينا امتداد لها
وأتينا نحملها في داخلنا، إن «المومياء»
أو «الصلاح الفصحح» أو جيوش
الشمس، وأفلامه جميعها تحمل هذه

الرسالة بقوة، وهو أمر لم يطرحه شادي
إطلاقاً على المستوى النظري وإنما على
المستوى العملي أيضاً، فقد عاش فعلاً
بيننا كأحد هؤلاء القراعنة العظام، ولم
يتخل للحظة في حياته عن هذا الاعتقاد،

بل وتعامل مع البشر على هذا الأساس
وكانوا تقريباً ينقسمون بالنسبة له بين
حملة للحضارة وآخرين من الهمج، ولم
يكن يرى أن هذه الحضارة ترتبط
بمستوى طبقي أو معيشي معين وإنما كان
قادراً على رؤيتها ببصيرة نافذة في أرق
عادات وتصرفات الفلاحين المصريين على
نحو خاص والحرفيين والبناء بين المهرة...
وكان رهان حياته هو بعث هذه الأشياء
والشعور بها بقوة لديهم... وأحب أن تأثر
شادي الجامع على أبناء جيلنا هو الذي أدى
إلى خلق تيار داخلنا يحمل أفكاره...

ولقد كان هذا الإحساس الجامع لديه
بعلاقة البشر بالحضارة هو دافعه الأول
للتحول إلى الإخراج السينمائي... ولقد
عاش شادي كثيراً من عمله كمهندس
للمناظر التي برع فيها إلى حد عمله في
السينما العالمية مع عدد من كبار
المخرجين مثل كافيلوروفيتش في
«فرعون»، وجوزيف مانكوفيتش في
«كليوباترا» وروسليليني في
«الحضارة»... وكان لديه إحساس دائم لم
يتخل عنه للحظة بأن حركة المسجلين
بالطريقة التي تتم بها والموضوعات التي
يؤدونها تدنس على نحو ما مناظره

وعندما اتجه شادى إلى الإخراج قطع صلته بالعمل كمهندس للمناظر، وكان رأيه الصريح الذى لا أخفى أنه كان يصيبنى بالدهشة وقتها ولعل مبعثها هو هذه الدرجة من الصراحة التى يتضمنها حديثه بأنه يعتقد أن فنان المناظر صلاح مرجعى قد تجاوزه، وفى تقديري أن شادى لم يكن يطلق هذا الحكم من باب التواضع، وهو أمر لا نعرفه عنه قدر ما نعرف ثقته الكبيرة ليس بأهمية ما يصنعه فحسب وإنما أيضا بضرورته.

ولم يتخل لحظة عن الإحساس بأنه أحد الوجوه البارزة فى السينما العالمية، ولكن هذا الإحساس لم يصبه بأى نوع من التعالى أو الغرور الذى أصاب كثيرين من الذين لم ينالوا أكثر من عشرة بالمائة من مكانته، وعلى نحو ما أعطى جيلنا إحساساً قوياً بأننا جزء من السينما العالمية، وأن قائمة أفلامنا الأولى التسجيلية والقصيرة هى جزء من إنجازات السينما العالمية، وبهذه الروح تعاملنا مع العالم دون أن يتشابنا أى إحساس بالدونية، فإذا ما كنا نتعامل مع شادى عهد السلام صديقنا قبل أن يكون أساتذنا بهذه الدرجة من البساطة المدهشة، ونخوض معه كل هذه الصراوات الطويلة فى الأدب والفن والتاريخ والحضارة والعمارة على نحو فريد للغاية، فكيف لا نتعامل مع سينما العالم كله، كان شادى عهد السلام جواز عبورنا إليها... وخلال هذه الفترة كان يقوم بإلقاء المحاضرات علينا كأستاذة زائرين فى معهد السينما بالقاهرة مخرجين عالميين من أمثال ألكسندر بتروفيتش وجان ماري دروسير بازيل رايت وجميعهم أسماء مهمة وبارزة فى السينما العالمية وفى تاريخ السينما أيضاً، وكان نظام حضورهم وتواجدهم بيننا يتيح لنا فرصة كبيرة



شادى - ١٩٦٣

ليبيا والتقى بمصطفى العقاد ولم يعجبه فهمه للسينما ولم ينسجم مع رؤيته للفيلم، وكان يرى أنها غير ذات قيمة، واعتذر عن القيام بذلك رغم الإغراء المادى المعروض فى وقت كنا نعلم جميعاً مدى احتياجه لذلك، وهو أمر كانت تتم معالجته أحياناً إبان فترة القطاع العام فى السينما بإسناد عمل شكلى له وبالتحديد فقد حدث ذلك مرة واحدة عندما كتب اسمه على عناوين فيلم «فجر الإسلام»، كمشرف فنى، ويعلم الجميع أن جمال شادى عهد السلام فى هذا الفيلم لا يكاد يذكر تقريباً.

المصرية أو العربية أو حتى المعاصرة فى إطار عمله فى السينما المصرية والعالمية على حد سواء، ويعد أن اتجه للإخراج كان يشكو كثيراً متحسراً على هذه الفترة التى قضاه من حياته يعمل كمهندس لمناظر تم تدنيها، وكان يرجع إصابته بالصداق النصفى إلى عمله مع مخرجين وأشخاص كهؤلاء، وكانت قلميته مع هندسة المناظر كمصمم ومنفذ لها نهائية، ولعل فكرة العودة إلى هذا العمل قد خطرت له مرة واحدة عندما طلب منه مصطفى العقاد أن يقوم بتصميم مناظر فيلم «الرسالة»، وسافر شادى بالفعل إلى

للقائش الشخصي والاحتكاك المباشر بل التسكع والمواور في أزقة الحسين وأحيانا في الملاهي البالية الرخيصة لمشاهدة الرقص الشرقي (هز البطن) والجلوس إلى شاطئ النيل، وكثيراً ما كانوا يتحدثوننا عن ششادي بل إن بازيل رابيت هو الذي أخبرنا بحصول شادي على جائزة جورج سادول بعد أن علم بها مباشرة أثناء وجوده في القاهرة وقبل أن تنشرها الصحف المصرية.

ومن جهة أخرى كان نادي القاهرة للسينما يستضيف المخرجين كريسٹوف زانوسي وبيتر فون باج وغيرهما ويستضيف من نقاد العالم جان لوى بوري وكلود ميشيل كلوني... ولا أعرف من استضاف جى أنيئل وكذلك المخرجين هارك بوم وجوسدورف...

وعلى نحو كان العالم على أطراف أصابعنا وكان جواز مرورنا إليه هو معرفتنا بشادي، وفيما بعد بيوسف شاهين الذي بدأت انطلاقته الكبرى إلى سينما العالم بعد فيلم «العصور».

وعلى نحو خاص أعطى شادي للسينما المصرية شرعية الوجود كمنجز ثقافي وحضاري على خارطة السينما العالمية....

وعلى نحو ما تحول المكان الذي يجلس فيه شادي في شمس الشتاء في شرفة مكتبه باستوديو النيل إلى ما يكاد أن يكون مزاراً سياحياً حيث يصعب على أى مهمت بالسينما أو الثقافة في أرجاء العالم الأربعة أن يحضر إلى مصر دون أن يلتقى بشادي، وعندما كنا نمر بشارع جمال الدين الأفغاني متجهين إلى معهد السينما كنا نمر بالبوابة الرئيسية لاستوديو النيل قبل أن يتم إغلاقها وتفتح بوابة رئيسية جديدة لمدينة السينما ولأستوديو النيل، فقلع شادي جالساً في شرفة مكتبه فينتابنا إحساس داخلي

عميق بالاطمئنان على وضع السينما في مصر... ولم نشر بمدى الأمان الداخلي الذي كنا نتمتع به إلا عندما ترك شادي مركز الفيلم التجريبي... وبدأت عمليات التوزيع والمعاملة في تنفيذ فيلم إختائون الذي لم يكن حلم شادي عهد السلام فحسب ولكنه كان أكبر أحلام السينما المصرية، وسارت الأمور في اتجاه هابط على نحو مخيف وتلاشت الأحلام القديمة ولم يعد العالم كما كان سابقاً على امتداد أطراف أصابعنا...

كنت أعد لرسالة الذكوره في موسكو عندما علمت بمرض شادي وبدا الأمر كأنه دعابة مسحة غير قابلة للتصديق فالفراغ لا يمرضون ولا يموتون، وما برديات الطب إلا نصائح للأجيال القادمة... وعندما التقيت بالمخرج البولندي الكبير كريسٹوف زانوسي في مهرجان موسكو عام ١٩٨٥ وذكركه ببقائنا القديم بالقاهرة بادر في بالسؤال عن شادي وعندما علم بدباً مرضه منى أصابه غم كبير، وطلب منى أن أحمل لشادي رسالة مفادها أنه قد حضر إلى مصر مرتين من قبل دون أن يتاح له زيارة الأقصر وأنه سيحضر فوراً وفي أى وقت يحدده شادي ليرى الأقصر بعيداً، وحملت الرسالة إلى شادي وقد فرح بها كثيراً كان شادي دائماً يحمل لأصدقائه من السينمائيين في مختلف أنحاء العالم إعزازاً خاصاً، وكان يعتقد وهو اعتقاد صحيح في رأيي، أنهم قد دعموا موقفه كثيراً داخل وطنه، ومن المؤكد أن كتابات نقاد في وزن ديشيد روينسون وجون راسل تيلور وغيرهما قد دعمت موقفه كثيراً في مواجهة حملات بربرية شرسة أرادت أن تصيب أفلامه في الناحل....

كانت الأمور تتدهور على نحو مريع في مجالي الفن والثقافة، وصاحب ذلك

على نحو ما تدهور عام في صحة شادي... ولا أعرف لماذا ارتبط الطاع الفنى والثقافى العام لدى بالاعتبارات التي انتابت تمويل «إختائون»، بل ويتدهور صحة شادي نفسها.... كان شادي يصر على أن يكون التمويل مصرياً وكان قد رفض من قبل تمويلاً أمريكياً لإنتاج للفيلم لأنهم رغبوا في أن يصوروا إختائون باعتباره أفريقياً أسود، وقد اعتبر شادي ذلك بمثابة مؤامرة صهيونية على الحضارة المصرية وقد تحريت عن الموضوع بناء على طلبه وعرفت أن العرض الأمريكى بالتمويل في إطار إنتاج الأفلام السوداء للأفارقة الأمريكان، وأخبرت شادي بذلك فضحك وهو يهز ككفيه ساخراً ليكن ما يكون لكن إختائون لن يصبح زنجياً بحال من الأحوال، ورفض شادي أيضاً عرض تمويل من العراق فلقد أحس بأن الأمر محاولة لتصوير النظام العراقي باعتباره راعى الثقافة العربية، ومن ناحية أخرى فقد رفض التمويل الفرنسي كإنتاج مشترك بموافقات خاصة.... وقبل وفاته بفكرة قصيرة حضرت النقادة السينمائية ماجدة واصف وهي تحمل عرضاً فرنسياً بتمويل الفيلم تماماً كما يريده شادي بالضبط وبدون أية شروط من جانبهم ولقد سر شادي لذلك ولكن كان يتداه إحساس قوى بأن «الأمم» هو فيلمه الأول والأخير.....

كنت من أول الذين تم إبلاغهم بخبر الوفاة ولقد قضيت أحد آتس ليالي حياتي وكنت أرفض تصديق الناقد السينمائي سمير فريد كي أبْلغه الخبر ولا أدري لماذا استرحت عندما ردت على السيدة الفاضلة زوجته وأخبرتني بأن سمير فريد في الحمام، فطلبت منها أن تخبره باللبأ الفاجع وطلبت منى أن أنتظر قليلاً ثم عادت لتخبرني بأن سمير يبكي في



على بداية الطريق

التي كنت أحلم بها سواء من خلال تدريبي في البعثة أو من خلال الأعمال التي قمت بعمل شريط صوت لها في فترة تولي الأستاذ الفنان حسن فؤاد إدارة المركز، وللحقيقة كان الفنان الكبير شادى عبدالسلام يسمح بقدر كبير من الاهتمام بكافة العناصر الفنية للصوت وإعطاء كافة الإمكانات لمن يريد أو لمن يرى فيه بادرة أمل في عمل فني جيد فكان لا يبخل على أي فرد من مجموعة العاملين بمركز الفيلم التجريبي من أي كتاب أو دورية أو شريط كاسيت أو أسطوانة حيث إنه كانت إمكانياتنا في ذلك الوقت لا تسمح باقتنائها فكان متاحاً لنا الاطلاع والاستماع وبالتالي النقاش ثم إسقاط ذلك كله في الأعمال الفنية التي نقوم بعملها، وكان ذلك لا يمكن فقط على الأعمال الخاصة بمركز الفيلم التجريبي ولكن ذلك كان يمكن على كافة الأعمال الأخرى، أيضاً كان نحفنا سواء بعد عودته من سفرنا بهدايا ليست تقليدية ولكن يمكن أن تكون كتاباً في السينما سواء أكان صناعة بالنسبة إلى وخاصة صناعة الصورة أو شرائط كاسيت أو أسطوانات مؤثرات خاصة بالأفلام وخاصة أنه أحس في شخصي

ق بدأ تعارفي على الأستاذ شادى عبدالسلام من خلال تلمذتي له بالمعهد العالي للسينما، وللحقيقة أنا متخصص في الصوت، وهو يقوم بتدريس الديكور، ولكن بعد انتهائي من دراستي وعملتي بالمركز القومي للأفلام التسجيلية أتاح لي السفر في بعثة تدريبية لجمهورية بولندا فرصة التعرف عليه فكانت تسبقني سمعة الفنان الكبير في خلال عمله بالفيلم البولندي الكبير «فرعون»، وكان إحساسهم نحو ذلك الفنان المصري أنه يجب على أن أفخر به وبفنه العظيم، وهذا الفيلم لم يعرض في مصر في ذلك الحين، فكان دافعا لي أن أقابل المخرج وأن أسعي لمشاهدة الفيلم، وللحقيقة قد تكون سمعته الفنية مهدت لي الطريق أن أكسب ثقة العاملين وإعطائي الفرصة للعمل معهم، وحينما عدت للقاهرة مرة أخرى كان همي الأول الالتقاء بالفنان الكبير ونقل تحيات أصدقائي الفنانين البولنديين، وكانت بداياتي مع المركز القومي للأفلام التسجيلية مشجعة للفنان الكبير في التعامل معي، وحينما طلبت العمل لمركز الفيلم التجريبي رحب بي وكان ذلك دافعا لي ومحاولاً لتحقيق بعض الطموحات

الحمام وسيتصل بي فيما بعد، وبالفعل اتصل بي كي نلتقي فوراً وجلسنا في نقابة الصحفيين كنت على نحو ما أشعر بقدر شديد من الغضب بجانب العزلة العميق، وكان مبعث غضبي أننا جميعاً وعلى نحو آخر قد تراطأنا على مؤامرة الصمت تجاه «إخنا تون»، وكان سمير فريد يرى أن شادى قد قام بصنع «إخنا تون»، واستمتع بعمله تماماً، لقد عاش عملية الخلق كاملة وأنه يشبه جياكومني على نحو ما عندما كان يصنع تماثيله الصغيرة ثم يظل يصفرها حتى تتلاشى، وهكذا فعل شادى... لقد صنع أفلامه ولكنه لم يتركها لنا... لقد عاشها جميعها ولكننا نحن والعالم الذين خسرناهم.... وقد يكون ذلك صحيحاً ولكننا عن طريق شادى قد اكتسبنا أيضاً كثيراً في مكوناتنا وثقافتنا وتراثنا، والأهم من ذلك وعينا بذلك كله... إن شادى الآن أكثر حياة داخلنا. ■

محمد كامل القليوبى

كان من الممكن أن تمكث في إحدى المقابر الفرعونية يوما كاملا لتوضيح جوانبها والرسومات التي على الجدران. قد يصيبني بعض الملل وذلك قد يكون راجعا لعدم قدرتي على الحوار في تلك الجزئية ولقصور لعدم اطلاعي بشكل كافٍ ولكن يكفى ذلك القدر من الاستيعاب لكم الموضوع.

استفدت كثيرا من خلال تجاربي مع ومع زملائي الفنانين الذين تعاملوا مع مركز الفيلم التجريبي خاصة والباحثين عامة لأنه كان يسمى لكل جديد ويسعد بكل محاولة خاصة عند نجاح العمل. فحين نتعامل مع مثل هذه النوعية من البشر التي تسمح لك بقدر كبير من الحرية في التعبير وأنت في بدء حياتك الفنية، أعتمد أن ذلك يكون عاملا كبيرا لتكوين الشخصية الفنية وتنميتها بشكل واضح وحساس.

لقد قدم أفلاما لها شكل ومفهوم جديد بالنسبة للسبما المصرية مع مراعاة الدقة في كافة العناصر الفنية سواء أكانت الحفاظ على القدرة الزمنية في كافة عناصرها بخلاف ما تشاهده اليوم، ولذلك تظل مجموعة أفلام مركز الفيلم التجريبي وثيقة عالية التقنية الفنية في كافة عناصرها اعتمدت على شباب تلك الفترة التي ميزتها عن بقية الأعمال السينمائية. وتلك كانت أهداف الراحل شادى عبدالسلام حتى يتصدوا للتطوّر الذي كان يتنبأ به.

تلك بعض الخواطر، أرجو أن أكون قد وفيتها حقها أمانة للفترة التي سعدت فيها بملازمته، والتي وضعتني على بداية الطريق. ■

مجدى كامل



أثناء تصوير افاق - ١٩٧٠

داخل مصر أكثر من مرة سواء أثناء العمل أو بعده وطبعاً تخيل لو كنت سافرت معه إلى الخارج كم ستكون الفائدة سافرت معه إلى الأقصر أكثر من مرة وكذلك الإسكندرية وادفو هذا غير القاهرة والمناطق المحيطة بها. وعليك أن تكشف القصور الشخصى لعدم المعرفة لأشياء كثيرة قد لا تثير اهتمامى سواء لعدم اطلاعي الكافي أو لزيادة اهتمامى بعملى ولكن حبى للمعرفة وجبى لتوصيل تلك المعرفة للآخرين جعلنى أستفد منه كثيرا في شرحه للأشياء بشكل عام حواري كانت أو تاريخية أو معمارية أو جمالية ثم يوجهك إلى الكتب التي كتبت عن هذا الأمر كأنه موسوعة عليك الاستفادة منها وعليك تنميتها بالمصاحبة ثم العودة إلى القراءة وللتحقق أو لمزيد من المعلومات. كانت الجلسات مع جلسات نقاش وتحليل في أطروحات يطرحها أو عمل فني قابل للنقاش أيضا.

مدى اهتمامى باستخدام المؤثرات الصوتية وتقسيلاتها وتأثيراتها فيما لو استحدثت ووظفت بشكل درامى سواء في الفيلم التسجيلي أو الفيلم الروائي، وللحقيقة فقد ساعدنى كثيرا في الاطلاع والنقاش على تحليل أصوات الأفلام وذلك في الأفلام التي لم أشارك فيها معه قبل العمل مع إدارته أو مدى النقاش الصوتى من خلال أفلامه هو أو أفلام الزملاء العاملين معنا، قد نختلف ولكن مع النقاش يكون هناك وضوح أكثر وروية أفضل وإذا كانت الصورة إحدى عناصر العمل الفني السينمائي فالنقاش هنا ليس بمعزل عن المونتاج أو الإخراج أو العناصر السينمائية كافة وبالتالي تتسع الفائدة التي تعود على الإنسان ومدى انعكاس ذلك على عمله.

وإذا كان ذلك يحدث من خلال العمل معه وملازمته فترات طويلة فما بالك لو سافرت معه؟ وقد أتبع لى السفر معه



حكايات منقوشة على حوائط القلب



مشهد من الموبيا

قالتقيت به أول مرة في نهاية الخمسينيات أثناء العمل في فيلم «الناصر صلاح الدين» لإخراج يوسف شاهين - وكان شادي هو مصمم الملابس وكنت أتابع تصميماته الملونة على الورق لشخصيات الفيلم طرحتها ثم على روح العصر وكأنه قد عاين وجهه هذه الشخصيات - كانت تعبر عما بداخلها رغم صمتها.

● كان يتم أيضا بالماكياج - شكل الشعر والذقن والشارب بالنسبة للرجال وشكل الشعر بالنسبة للنساء وتفاصيل الشخصيات كافة.

● تذهبت لقيمة الأزياء درامسيا ولجمالياتها - أول درس هذا الذي تعلمته من شادي.

● فيلم صلاح الدين - استغرق تصويره قرابة عامين - هنا توطدت أواصر الصداقة والمحبة بيننا - أحسست لأحدى أعمام شادي معتنى بالكبرياء والمعرفة - ومن خلاله تعمقت علاقاني بالفنون على مر الصور بالفنون الحديثة وبالمعمارية والموسيقى ولزادت اهتماماتي بمعرفة التاريخ.

- والتقينا شخصيتي وشخصيته في أمر غريب وهو حبنا لمتابعة الأعمال الفنية الرائية ومناقشاتنا لها والاستمتاع بها بالدرجة نفسها التي نتابع بها الأعمال الدرامية الهابطة - كنا نتابعها بشغف من أجل الضحك والسخرية وتدريب ذكائنا على القفشات السريعة والتلاعب بالألفاظ.

● أحتفظ ببعض الرسائل التي كان يرسلها لي هو ومجموعته لما بها من

● شادي عندما يكتشف في قراءاته في النصوص القديمة نصوصاً تدل على

سخرية فيستعمل النصوص القديمة ويخلطها بالحنان - بشارع فواد - المسكين الفقير سابقاً - يقصد «الملك فؤاد» - أو كان يكتب رسالته على أوراق الشركة الرسمية وخاتم الشركة - في نهاية الرسالة نص من أناشيد إخناتون - كانت رسائله مزينة بأزهار اللوتس والبردى والعصافير.

كان يضع اسمها على أول الرسالة داخل خرطوش ملكي مسبوقاً بألقابى الملكية - فكان يرانى الملكة «تى» ربة المعبد وحاكمة النيجان .

● وأتذكر - ونحن نصور فيلم «الخطايا» أن عبد الحليم حافظ كان من أشد المعجبين بشادى وكان يهيمه أن يستشير شادى فى ملابسه وكان يرتاح لوجوده كمهندس ديكور للفيلم ويشعر بالأطمئنان لأن المكان الذى يمثل فيه دوره - فى أيد أمينة ومع فنان موهوب .

● كان شادى عالماً فى مجاله ومخلصاً فى عمله وكان عبد الحليم حافظ يعرف ذلك ويفدوره .

● حول شادى كانت مجموعة من الشباب من مختلف الاتجاهات - من معهد السينما وكلية الفنون ومن الجامعات وكان يستقبلهم فى مكتبه - الأحاديث كانت تدور حول مصر وحضارتها وتاريخها وهول الأدب والسينما وكل ما يتعلق بشئون الحياة - شادى كان يشعر أن من واجبه أن يعطى بغير حدود ويشعر بنوع من المسؤولية نحو تنوير هؤلاء الشباب . كان طويل البال لا يسخر من شخص أو يخرجه بل يصحب ويوجه فى صبر المعلم والأب .

● كان مهموماً ومهتماً بالصعيد مؤمناً بجذوره الحضارية فى المنبع والأصل - بعيد صعيد مصر دائماً عن المؤثرات الخارجية وهو الذى يحتفظ بتراث الماضى - وكان للصعيد تأثير على

سلوكه وأخلاقه وتعامله وفهمه لكثير من الأمور .

المرأة عند شادى - لها قدسية - مقدمة - لها احترام كبير فهى الأم التى تربي وتعلم - هى صاحبة السلطة .

كان شادى يكرس نفسه للعمل - إذا كان يكتب فيلماً فإن هذا الفيلم يستحوذ على تفكيره ووقته يستغرقه تماماً وتتحول حياته ما بين البحث لهذا الفيلم أو النفاث حوله مع كل معارفه وأصدقائه وليس عنده إجازة وإذا فكر فى إجازة فى الصيف مثلاً - يقضيها فى الصعيد تحت درجة حرارة فوق الأربعين - لدراسة أماكن التصوير أو لدراسات أخرى - أنا أعرف أنه يقوم بدراسة على العمارة والفنون بجميع صورها المتوارثة من حلى ورسوم ومخطوطات والصناعات اليدوية والزينة ودراسة حول منطق إدفو ليثبت أصولها المصرية القديمة .

● كان شادى بالنسبة لى كالنوم - فالنوم كل منهما يشعر بالآخر ويحسى أحاسيسه - توهما فكراً وروحاً فى رحم الفن - كان اللقاء دائماً روحياً وفكرياً أما معاملته فقد كانت تفيض رقة وعذوبة وحناناً وتديلاً - كانت هذه المعاملة تسعدنى .

كان شادى مثل أمير شديد الوسامة والأناقة . يداخله شغلة لم تنطفى أبداً - كانت هذه الشغلة هى التى تحركه، وكان مهتماً بمظهره وكان تعامله مع الآخرين لا يقل نبلاً عن مظهره - كان كل منا يتعامل مع الآخر كمعنى، كروح، كرمز - كنت أراه رمزا لكل ذلك .

● يجيد شادى أكثر من لغة إلا أنه كان مصرياً - صميمياً ابن بلد يحب المقامى البلادية - يمشق الأحياء الشعبية فلم تدفع ثقافته الغريبة إلى الاغتراب بل إلى الاقتراب من الشخصية المصرية وحضارتها .

● أن تعيش غلياً دون أن تمتلك الأموال - كان هذا ما أخذته عن شادى - الذى يكن فى القيمة وليس فى المادة - هذا ما أراده شادى بمعنى أن تعيش فى بيت جميل وأنيق دون البهرجة التى تكلف الأموال فما أكثر البيوت التى تحصى على أثاث غالى الثمن ولكنه قبيح - عرفت ذلك .

وكان تأثيث منزلى بداية لهذه الرموز .

● قليلة هى تلك الأفلام التى كان شادى يرى أنها تناسبنى فى دورى فى المومياة قمت بدور زينة التى يستخدمها مراد للتأثير على «ونيس» وريث العائلة، كان مراد يتاجر بالجلس وكندز الأجداد ورغم أن زينة كانت تابعة لمراد ولكنها أحببت ونيس وأثرت عليه - فكان ونيس لا يعرف الحقيقة وبأن أمه ينشون القبر - فأعادت إليه ثقته بوطنه وبدأ يفكر ويعيد النظر تجاه مسؤوليته لحماية التراث وأن القيمة المادية لا تساوى التفريط فى حضارة الأجداد . أما الدور الثانى فكان دور الملكة تى فى فيلم إخناتون ذلك الشخصية القوية الشديدة الذكاء صاحبة البصيرة التى تحرك الأحداث وتكشف بذكائها الأخطار القادمة .

● كان لدى شادى مشروع آخر عن فيلم روائى عن ثلاثة أجيال - كان دورى صحفية - زوجها يعمل فى الخارج ولأنه فضل ذلك فى فترة ما - أذهب أنا لتسليم جثته من المطار - هذه الشخصية تبحث فى العلاقات بين الأجيال الثلاثة فى هذه الفترة هذا هو الهم الرئيسى لهذه الشخصية .

● شادى كان مؤمناً بأننى أستطيع أن أعبر عن هذه الشخصيات، وكان اهتمامه بالسينما وعمله يتخطى مجال الحرفة الى التجريب والبحث بهدف



يوم أن تحصى السنين

قا في يوم حار من أيام شهر يونيو عام ١٩٦٦ في صحراء الهرم في موقع تصوير فيلم «المتمردون» للمخرج «توفيق صالح»، وحيث كنت أعمل مساعدا للإخراج أنا وثلاثة من الزملاء حديثي التخرج مثلي وهم المخرج نادر جلال، «وسمير عوف»، و«عاطف البكري»، في هذا الفيلم مقدر لي أن ألتقي بالفنان «شادي عبد السلام» أول لقاء خاص بعيداً عن جدران المعهد العالي للسينما الذي تخرجت فيه قبل عام آنذ. فمعرفة بشادي عبدالسلام قبلها لم تتعد حدود المعرفة العامة به كمصمم مناظر وأزياء وأستاذ يقسم هندسة المناظر بالمعهد الذي كنت أدرس فيه.

ولكن معرفتي الحقيقية وعلاقتي الحميمة به بدأت منذ ذلك اليوم في صيف ١٩٦٦.

حيث زار شادي موقع التصوير بصحبة زميل الدراسة الممثل أحمد

وانتهالت المروض على شادي لإخراج أفلام جديدة ولكنهم كانوا مخطئين لأن شادي ليس مخرجاً عادياً... ولا يسمى للعمل بالشكل المتعارف عليه ولكنه صاحب رسالة يسعى لتوصيلها بنفس اللغات ونفس اللغة.

وتجلى وطنية شادي يوم ٦ أكتوبر ويقدم فيلمه الكبير وهو فيلم تسجيلي «جيش الشمس»، وكأنه أراد أن يقول هؤلاء الأبطال أنا أعرفهم وأعرف من أين جاءوا ومن هم أبائهم وأجدادهم، إنهم أبناء مصر التي يعرفها شادي.. لذلك جاء الفيلم وثيقة نادرة على عبقرية المصري وإصراره.

عاش شادي فنانا ومعلما وعاشقا لبلاده مدافعا عن حضارتها ومقدسا لتاريخها. ■

نادية لطفي

الوصول إلى سينما مصرية - شخصيا مصرية وإيقاعها مصري وشكلها وبصمتها مصريان فكانت حياته بحثا متصلا وكان يشركني دائما عندما يصل إلى فكرة ما أو رأس ما. وعندما يكتب مشهدا ما - إذا سمح الوقت بالزيارة فكان يحكي ما توصل إليه من استخلاصات ونائج أو خلال محادثات تليفونية طويلة. والمتأمل لشخصية شادي سيدعش من هذه القدرة الهائلة على الاحتمال والصبر.

فقد ظل شادي يعمل سنوات على إقناع المسؤولين عن السينما في القطاع العام لإنتاج فيلمه «المومياء»، والمؤسف أن مؤسسة السينما كانت تتعامل مع الفن بمنطق القطاع الخاص. كانت تبحث عن الربح والموزيع التجاري ونجوم الشباك بينما كان المفروض أن يكون دورها الرئيسي إنتاج الأفلام ذات القيمة العالية بعيدا عن التفكير فيما يفكر فيه القطاع الخاص.

ولم يكن لي دور في ذلك الوقت في الفيلم - فقد كنت أعيش مرحلة الإعداد والتحضير بحكم صداقتي لشادي.

● ومن هنا قررت دخول الميدان... وقبلت الظهور في الفيلم لمدة أربع دقائق ونصف وتنازلت عن أجرى ونجحت المحاولة وخرج «المومياء» إلى الدور.

كان الفيلم صدمة بكل المعايير - واستقبله النقاد أسوأ استقبال وتحولوا إلى مادة للسخرية والهتك الجارحين... نادية لطفي تتكلم «الهيروغليفية» وظلوا على موقفهم حتى فوجئوا بجائزة - «صادول» الفرنسية تمنح لفيلم «المومياء»، وانتهالت المقالات، وهكذا تنبه النقاد لأهمية الفيلم وراجعوا أنفسهم ووجهة نظرهم - وهكذا بفيلم واحد أصبح شادي أشهر مخرجي السينما المصريين،

شديد التقدير لكل ما يمتلك ليس بخلا وإنما إعجاباً، بما في ذلك أصدقائه المقربون. فكان هذا يعكس جزءاً من نرجسية الفنان الشديدة في شادي عبدالسلام إلا إنه كان سخياً كريماً مع أصدقائه المقربين وخاصة من تلاميذه، يقدم لهم العون ليس فقط المعنوي والأدبي ولكن المادي أيضاً - لمن كان منهم في عوز أو حاجة - فهو كان نموذجاً للفنان الذي ينتمي إلى «الإيليت» الذي يؤمن برسائله ليس فقط بصفته فناناً ولكن كأستاذ ومعلم وكإنسان.

وعودة إلى الحديث عن لقائي الأول الخاص بشادي عبدالسلام في موقع تصوير فيلم المتمردون أذكر أن الفنان صلاح مرعي قدم لي له هو والفنان الممثل أحمد مرعي. وقبل أن ينتهي اللقاء طلب مني شادي عبدالسلام أن نلتقي مرة أخرى لكي يطلعني على مشروع خاص بمشروع فيلم سيقوم بإخراجه وأخبرني أنه سمع عني من صلاح مرعي وأحمد مرعي وعرف أنني تخرجت في نفس المدرسة التي تخرج فيها (كلية فيكتوريا) فأجبتته بأن هذا صحيح ولكن تخرجت في القاهرة وليس الإسكندرية فرد بأن المهم أن كلينا «Old Victorians» (فيكتوريان قديمان) حسب التعبير الذي كان يطلق على خريجي هذه المدرسة. ثم أعصاب إنه عرف أيضاً أننا جيران نسكن العي نفسه (الزمالك) وطلب مني رقم تليفوني وأعطاني رقم تليفون منزله ومكتبه. وانتهى اللقاء على وعد بأن أتصل به في أقرب وقت.

وفعلاً اتصلت به كما وعدته، واتفقتنا على أن نلتقي في منزله بشارع السنطة بالمزمالك في الساعة السادسة مساءً يوم الجمعة. وتوجهت إليه حسب الموعد المحدد واستقبلني في شقته التي كان يسكن فيها مع أسرته (أبواه وأخوته). وهي شقة أنيقة تتميز بالذوق الرفيع. وتبادلنا في هذا اللقاء الحديث في



أثناء تصوير المومياء

في الفيلم وكذلك لزيارة مخرج الفيلم توفيق صالح الذي كان زميلاً له في المدرسة (كلية فيكتوريا بالإسكندرية) وهي المدرسة نفسها التي تخرج فيها المخرج يوسف شاهين والفنان عمر الشريف والفنان أحمد رمزي والجدير بالذكر أن شادي عبدالسلام قد أعار أثاث مكتبه الخاص لكي يستخدم في فرش أحد ديكورات الفيلم (مبنى إدارة الصحة) بناءً على رجاء المخرج توفيق صالح والفنان صلاح مرعي - علماً بأن شادي عبدالسلام كان من أولئك الناس الذين يعكزون بمقتدياتهم ويحافظون عليها بحرص شديد، فهو كان

مرعي شقيق الفنان مهندس المناظر صلاح مرعي وتلميذ شادي عبدالسلام المحبوب، والذي كان يعمل مهندساً لمناظر فيلم «المتمردون» وكان هو أيضاً حديث التخرج من المعهد ١٩٦٣ والذي صار صديق عمر شادي فيما بعد، كما صار بفضل ما اكتسبه من أساتذته «شادي عبدالسلام» من ثقافة ومعرفة وخبرة أحد أهم فناني تصميم المناظر السينمائية في مصر الذين يعنون على أصابع اليدين إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولقد جاء شادي إلى موقع التصوير لزيارة تلميذه والاطمئنان على سير عمله

المكان، فهي كانت معزولة وغير مزدهرة وخفيفة الظل والطقس فيها دافئ ومشمس شتاءً وطرى رطب صيفاً. وأثناء هذه الفترة كان شادي قد بدأ في كتابة السيناريو وكنا نلتقي بانتظام وكان يقرأ على ما كتبه ويتحاور حوله فهو كان دائماً حريصاً على معرفة انطباعي ورأيتي حول ذلك بالنسبة لي تقدير كبيراً وأمرًا مشجعاً بحث في الثقة بالفس لما أبداه نحوي من تقدير لشخصي لقدراتي التي لمساها في وأشاد بها كثيراً من خلال محاوراتنا حول سيناريو فيلم الموسياء.

وتوطدت علاقة الصداقة بيننا بحيث أننا كنا نلتقي يومياً لساعات طويلة نهاراً وصباحاً. نتحاور ونقرأ ونسمع الموسيقى ونزور المعارض والمتاحف والأماكن الأثرية ونشاهد الأفلام ونزور أصدقاءه من الفنانين.

وعندما عينت معيلاً بالمعهد العالي للسينما وأسند إلى شادي تدريس مادة التكوين البصري التشكيلي في السينما لطلبة أقسام الإخراج والمونتاج والسيناريو [١٩٦٧] عملت معه معيلاً في محاضراته. وكانت العلاقة بيننا علاقة إعزاز وتقدير واحترام متبادل والإعجاب الشديد إعجاب التلميذ بأستاذه والأساتذ بتلميذه. فكان شادي عبد السلام بالنسبة لي هو المثل الأعلى في تلك المرحلة من حياتي. فأول ما تعلمته منه هو أن من أراد لنفسه واختار أن يمتحن الفن فعليه أن يعمل كثيراً من وقته ومن جهده في سبيله. وأن يعمل بذاب وانتظام فإن الموهبة إن وجدت لا تكفي وحدها لتحقيق، وأن الفن والحرة قريبان لا ينفصلان: حرية الإرادة وحرية الكلمة وحرية العيش، وأنه لا مساومة في الفن. ولعل تجربة فيلم الموسياء والمشاكل التي مر بها والصعاب والعراقيل التي واجهها شادي عبد السلام حتى تحقق والإصرار والصلاية التي واجه بها شادي كل ذلك دون مساومة هي خير

المصرية آنذاك (كوبرو فيلم). وبعد أن شربنا الشاي معا في حجرة السفارة مع تورتة بالشيكولاتة ورقع السفرجى السفرة أحضر شادي أوراقه في حجرة السفارة (مكتبه كان في حجرة نوم) وقرأ علي الملخص. وكان عنوان قصة الفيلم آنذاك «وتيس» وهو اسم بطل الفيلم الذي سمي بعد ذلك «الموسياء». أو «ليلة أن تحصى الستين».

وعندما أنهى قراءته سألتني عن انطباعي فأجبتني بأن هذا الفيلم بناءً على ما سمعت سيكون حسب تصوري فيما له خصوصيته التي تميزه عن المألوف في السينما المصرية. وأن شخصية البطل تذكرني بـ «هاملت» في بعض جوانبها، ولم يعترض شادي. والانطباع الذي مازال عالقا بذاكرتي حتى الآن هو أن الملخص الذي قرأه على شادي صيغ بلغة إنجليزية رفيعة وكان أشبه ما يكون بمونولوج داخلي طويل ومتنقذ «وتيس». ثم سألتني عن الخط الفرعي في القصة وهو قصة الحب بين «وتيس» وابنة عمه «صافية» وما إذا كانت تقليدية؟ فأجبتني وقتها بأنها بالطبع مألوقة. وشعرت من سؤالي أنها نقلته. ثم قال لي إنه أوجدها فقط من أجل العرض والتوزيع لتسهيل إنتاج الفيلم لأن وجود دور نسائي ربما يجعل فرصة إنتاج فيلم من هذه النوعية أيسر وأكثر إمكاناً. ولم يحسم أمر هذه الشخصية إلا فيما بعد في النسخة الأخيرة من السيناريو الذي تم إخراجه حيث قام بحذف هذه الشخصية بناءً على ملاحظات «روبرتو روسيليني» المخرج الإيطالي العالمي الذي قرأ السيناريو في عام ١٩٦٧ وهو موضوع سوف نتعرض له في حيله.

وانتهى لقائنا الأول ثم تكررت اللقاءات بيننا بين مكتبته في شارع ٢٦ يوليو ومنزله ومقهى شعبي في طريق صلاح سالم في مواجهة للقلعة عدد سفح الجيل (وهي كانت محببة إلى نفسه بساطتها وموقعها المتميز من حيث هدوء

موضوعات شتى كانت بمثابة موضوعات للعارف عن قرب أكثر. ثم فاحتني في أنه يريدني أن أتعاون معه في مشروع فيلم قرر أن يولفه وأن يخرجها ليكون فيلمه الأول كمخرج. وأقنعني بأنه قرر أن يتحول من مهندس للمحاضر ومصمم للأزياء في السينما إلى مخرج، لأن ذلك كان هدفه الحقيقي وأنه كان قد قرر أن يعمل في السينما بعد تخرجه في كلية للفنون الجميلة في القاهرة في قسم العمارة. وأفصح لي أنه عمل مساعداً للإخراج مع الأستاذ صلاح أبو يوسف في أفلام: «الفتوة» و«الوسادة الخالية» و«الطريق المسدود» وأنا حرة. ومع حلمي حلم رحمه الله في فيلم «حكاية حب» ومع هنري بركات في فيلم «أرحم حبي».

وأن المرحوم حلمي حلم كان أول من قدمه كمصمم مناظر في السينما وذلك عندما أوكل إليه تصميم وديكور أغنية «هيبك ناري» في فيلم «حكاية حب». كما أفصح لي بأن أول علاقة له بتصميم الأزياء كانت بذلة رقص صممها للفنانة الراقصة تحية كارويكا. وهو شاب صغير أعقب تخرجه في كلية الفنون الجميلة. وأخبرني أنه بعد ذلك عمل في فيلم «إسلاماه». وكذلك في فيلم «كليوباترا» الأمريكي وفيلم «فرعون» البولندي من إخراج «مافايبروفتش» كمستشار للأزياء والمناظر (الديكور والإكسسوار). ثم ديكور وملابس فيلم صلاح الدين. وأضاف أنه أثناء عمله في فيلم «فرعون» الذي تم تصويره ما بين بولندا وصحراء أوزبكستان بالإتحاد السوفيتي، خطرت له فكرة فيلم سينمائي وألحت عليه هذه الفكرة وأنه بالفعل كتب لها ملخصاً من بعض صفحات باللغة الإنجليزية ويود أن يقرأها على نصيحتاً لكتابتها سيناريو يقوم هو بإخراجه وينوي عرضه على الشركة العالمية للإنتاج المشترك التابعة لمؤسسة السينما

بالذكر هنا أن هناك ثلاث أو أربع نسخ من سيناريو «المومياء» تحت عناوين مختلفة منها حسب ما أتذكر نسخة باسم «نوبس»، وأخرى باسم «دفنوا ميتين».

وعندما بدأت بإشراق خروج مشروع فيلم «المومياء» إلى النور تلوح في الأفق بفهم دعم الدكتور ثروت عكاشة والدكتور مجدى وهبة

وروسيلينى له، سادت الوسط السينمائى حالة من الترقب وخاصة بين المخرجين الموجودين على الساحة. فكان بعضهم يشك في قدرة شادى عبدالسلام أن يتحول من فنان تشكيلي الهرة - على اعتبار أنه درس فن العمارة في كلية الفنون الجميلة وعمل كمصمم للمناظر والأزياء - إلى مخرج سينمائى يستطيع أن يحقق شيئاً ذا قيمة في مجال الإخراج السينمائى.

وهنا أعود مرة أخرى للحديث عن مشروع وحدة روسيلينى، لإنتاج الأفلام المتميزة ومشروع «المومياء». لقد سبق لى أن ذكرت أنه قد تم ترشيح ثلاثة مخرجين لدفع عجلة العمل في هذه الوحدة تحت إشراف روسيلينى ورعاية ثروت عكاشة ومجدى وهبة، وهم «يوسف شاهين» و «توفيق صالح» و «شادى عبد السلام». وكان بالطبع شادى هو المخرج المبدئى من بين الثلاثة، وليس لديه كمخرج ذبوع الصيت نفسه الذى كان لكل من يوسف شاهين وتوفيق صالح آنذاك.

وعقدت بالفعل عدة اجتماعات بين الثلاثة وبين روسيلينى وعكاشة ومجدى وهبة، وكان شادى عبد السلام قد تقدم فعلاً بسيناريو فيلم «المومياء» كمشروع للعمل الأول له كمخرج وتمت المرافقة عليه. إلا أن الرياح لم تات بما تشتهي السفن وانسحب كل من «يوسف شاهين» و «توفيق صالح» معترزين عن العمل في الوحدة الوليدة، وكان لانسحابهما بالطبع أثر سلبي على

للتليفزيون الفرنسى [على ما أعتقد] متعدد الأجزاء عن «الحضارة»، في أنحاء العالم ومنه جزء عن الحضارة الفرعونية، والذي عمل فيه شادى عبدالسلام مستشاراً فنياً. ولقد أعطى روسيلينى شادى في هذا الفيلم فرصة الوقوف خلف الكاميرا أو تصوير بعض اللقطات لأول مرة في حياته.

وعندما عرض الدكتور ثروت عكاشة على روسيلينى آنذاك الإشراف على وحدة لإنتاج أفلام ذات طابع خاص متميز بقيمة فنية عالية وتكون هذه الوحدة تحت الرعاية المباشرة لرؤى الثقافة ومستشاره مجدى وهبة على أن يجرى روسيلينى إلى مصر دورياً لدفع العمل بهذه الوحدة وممارسة إشرافه عليها وفقاً لعقد يتم توقيعه مع الوزارة. أبدى روسيلينى استعجاده للتعاون وقيل العرض، وتم ترشيح كل من شادى عبدالسلام وتوفيق صالح ويوسف شاهين للبدء بالعمل في هذه الوحدة. وكان روسيلينى قد قرأ سيناريو «المومياء» وأعجب به [عجاباً كبيراً]. ورضه ثروت عكاشة ومجدى وهبة. اللذين قرأ السيناريو بدورهما وقرراه تقديراً كبيراً وتحمساً للمشروع. ولقد أبدى روسيلينى لشادى بعض الملاحظات على السيناريو ومن بينها دور صافية ابنة عم ونيس ومحبوبته - وهو ما كان يلقى شادى منذ البداية - الذى رأى روسيلينى أنه دور غير جوهري بالنسبة لموضوع ودراما الفيلم مما شجع شادى على حذفه. كما أنه اقترح أن يكون مشهد البداية أكثر مباشرة في تقديم المعلومات حول الحادثة التاريخية التى استلهمها الفيلم مادة لموضوعه [اكتشاف مخبأ المومياءات بالدير البحرى بالأقصر سنة 1880] هذان هما الملحوظتان اللتان أتذكرهما. وبالفعل قام شادى بتحديثات في النسخة الأخيرة للسيناريو بناءً على ملحوظات روسيلينى الثقيلة. وجدير

لدليل على صدق قناعته وإخلاصه لفنه. وكذلك التجربة المريرة لمشروع فيلم «أخناتون» وهو الحلم الذى أراد أن يحققه شادى والأمل الذى أراد أن يدركه ليخرج به سيرته الفنية وهو المشروع الذى أهد له سنوات طويلة بدأه ووجد وصبر نادر. فلقد بدأ في كتابة السيناريو له فور انتهائه من العمل في «فيلم المومياء» بعد دراسة مستفيضة لكل ما كتب عن إخناتون وعصره تفصيلاً. وكان شادى عادة يقوم برسم الشخصيات الدرامية التى يكتب عنها موضوعاً ملامحها كما يراها وملايسها وإكسبراساتها لكل لقطات السيناريو لقطة لقطة وذلك على غرار ما كان يفعل المخرج الروسى الذائع الصيت «سيرجى إيڤينشتاين» وهذا ما اتبعه في «المومياء» وفيلمه القصير «الفلح الفصحى» وسيناريو فيلم «أخناتون». إلا أن كم المشاكل والمراقيل التى قباكت شادى عبدالسلام في هذا المشروع قد حالت دون أن يتحقق هذا الحلم الذى ظل يكافح من أجله حتى آخر لحظة في حياته رغم الإحباط الذى أصابه، وربما يكون ذلك أحد أسباب المرض الخبيث الذى فغكه به دون أن يخرج «إخناتون» إلى النور. ويبسود أحدًا لم يدركه - من القانمين على شئون السينما والفن - م مصر - أو لم يهتم بما كان يمكن أن يعود على السينما المصرية والثقافة عامة في مصر من كسب أدبى وقيمة دعائية في العالم، لو أن هذا الفيلم كان قد خرج إلى النور وهو الموقف نفسه الذى كان قد واجهه «شادى عبدالسلام» بالنسبة لفيلم «المومياء» الذى ما كان له أن يخرج إلى النور لولا الدعم والمساندة الشخصية التى لاقاها من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذً ومستشاره الدكتور مجدى وهبة بناءً على توصية من المخرج الإيطالى العالمى روبرتو روسيلينى الذى قدم إلى مصر عام 1997 ليصور جزءاً من فيلم طويل

استمرارها مستقبلاً. ولم يبق غير شادي عبد السلام وحده يكافح من أجل إنجاز مشروعه، وسط مقاومة ورفض القائمين على مؤسسة السينما المصرية من البيروقراطيين الإداريين والسينمائيين على السواء لمشروع «وحدة روسيليني» وبالتالي لمشروع «فيلم المومياء».

ولقد تم بالفعل في عام ١٩٦٧ تخصيص مقر لوحدة روسيليني، في بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية - بعد تجهيزه - بشارع المعهد السويسري بالزمالك وهي الفيلا التي كانت مقرًا للمعهد العالي للفنون المسرحية. وتعاقد بالفعل شادي مع مؤسسة السينما على إخراج فيلم المومياء، بوجيه من ثروت عكاشة ومجدي وهبة... وبدأ التجهيز والإعداد لتنفيذ الفيلم في هذا البدروم الذي تحول إلى خلية نحل تعمل بهمة ونشاط مدفوعة بشيخ وحمام، شادي عهد السلام، وذلك لمدة ستة أشهر دون انقطاع. لقد جمع شادي عبد السلام، حوله مجموعة من السينمائيين الشبان حديثي التخرج لإنجاز المشروع. منهم الفنان صلاح مرعي كمنفذ لمناظر الفيلم وأسس أبو سيف ورجدي ناشد ومرزوق حمدي والمرحوم تيسيل الوراق كمساعد ديكور ورسامين وجاهي كراز للإكسسوار (وهو ليس خريج المعهد) والذي قام بأداء دور «ماسبيرو» في الفيلم. وفي الإخراج كان الزميل نادر جلال مرشحاً للعمل كمساعد أول والزميلان سمير عوف وعاطف البكري وشخصي كمساعدين ثوان. إلا أن نادر جلال اعتذر عن العمل بالفيلم بعد أن طالبت فترة الإعداد وكان قد عمل لمدة ثلاثة أشهر تقريباً وكان ينتابه شك بأن الفيلم يمكن ألا يرى اللور. وكنت قد سبق لي أن عرفت شادي عبد السلام بكل من سمير عوف وعاطف البكري ورشحتهما للعمل في الفيلم وأبد هذا التشجيع كل من

الفنان صلاح مرعي ونادر جلال. وعندما ترك جلال العمل بالفيلم في مرحلة الإعداد رشحني شادي عهد السلام لأحل مكانه. وشعرت وقتها بحسامة للمسئولية التي أكلها إلى شادي وفي الوقت نفسه الثقة التي وضعها في مما زاد في شعوري بالمسئولية لأنني كنت أعرف أن شادي مهتم بمقبل على تجربة الأولى في الإخراج وتحدد وأنها كانت بالنسبة له مسألة حياة أو موت - ولقد أعربت له عن مخاوفي من أخذ هذه المسئولية على عاتقي نظراً لقلّة خبرتي آنذاك كمساعد مخرج إلا أنه شجّعني وقال لي، أنا أعلم أنك متخوف لأنك مفكر بطبيعتك وقدراك إبداعية أكثر منها تنظيمية وتنفيذية ولكن يجب أن تخوض التجربة وعليك أن تتعدّد بعد ذلك ما إذا كنت تريد أن تكون مخرجاً أم كاتباً السيناريو وريت على كفتي وهو مبتسم.

واستمر العمل في إعداد المومياء للتنفيذ حوالي ستة أشهر كاملة ما بين بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة وستوديو مصر حيث كانت تعدّ الديكورات وتصنع التسلّيبات الفرعونية التي سوف يتم تصويرها في الفيلم بدقة فائقة لتكون نسخ طبق الأصل من أصولها الحقيقية للمحفظة في المتحف المصري وأيضاً كان يستمر العمل لساعة متأخرة من الليل في مكتب شادي الخاص بشارع ٢٦ يوليو، لقد كانت روح الشباب تسود العمل وتدفع عجلته بحماس كبير وكان البدروم أشبه بفرقة عمليات تدار منها معركة حربية. كانت تدريبات الممثلين تتم في هذا المكان وكانت الأدوار الرئيسية في الفيلم قد أوكلت إلى وجوه جديدة لشباب يقف لأول مرة أمام الكاميرا مثل أحمد مرعي وأحمد حجازي ومحمد خيرى وأحمد عتّان. وكان شادي يقوم بهذه التدريبات مع الممثلين أحياناً لكل منهم على انفراد وأحياناً أخرى يجمعهم معاً

وكان يديرهم على أثناء الحوار بالأسلوب الذي قرره مسجلاً أصواتهم على جهاز تسجيل ولقد كانت لغة الحوار في الفيلم موضوع بحث وجدل لفترة طويلة وكان السؤال المطلوب الإجابة عليه وحسمه حول هذا الموضوع هل يترجم الحوار إلى اللغة العامية الصعيدية المحلية التي يلفظ بها أهل المكان واللغة القاهرية العامية بالنسبة لرجال الآثار (أفندية القاهرة) وضباط الحرس، أم يترجم الحوار من الإنجليزية إلى العربية الفصحى. وانقسم الرأي حول هذا الموضوع الحساس فهناك من كان يؤيد الترجمة إلى العامية المحلية استناداً إلى أن الجمهور قد يجد صعوبة في تلقى وفهم اللغة العربية الفصحى وبالتالي في متابعة أحداث الفيلم خاصة أن الأحداث لا تجري في زمن بعيد تاريخياً (قرون مضت) كما في الأفلام التي تصور التاريخ العربي الإسلامي وهناك من كان يرى أنه من الأفضل ترجمة الحوار إلى العربية الفصحى لأنها تتفق مع روح وأسلوب الفيلم الواضح على الورق وكان شادي يميل إلى الرأي الثاني، إلى أن حسم الأمر بعد لقائه مع علاء الديوب الذي أركل إليه بالفعل ترجمة الحوار والذي أيد الرأي نفسه بعد قراءته للسيناريو. هذا وكانت قد تمت محاولات بالفعل لترجمة الحوار إلى العامية اشتركت فيها ولكنها استبعدت بعد حسم الأمر. وعندما عهد شادي لصديقه علاء الديوب بترجمة الحوار إلى العربية الفصحى، ووافق علاء الديوب، كان شادي حريصاً ومعه علاء الديوب - على الالتزام بالحوار عن أية صيغ عتيقة جامدة والعمل على أن تكون لغة الحوار لغة عربية صحيحة كلماتها سهلة التلقا تتناسب وبسر وموسيقية لتصل إلى أذن المتلقى فيقبلها ويفهمها دون عناء وفي الوقت نفسه الحفاظ على الشاعرية الدرامية للغة الأصلية التي كتب بها الحوار وهي الإنجليزية كما سبق لي أن ذكرت. وجدير بالذكر هنا أن شادي

بالإنكسار والسهانة الذى عم الجميع
ساعين للفن عليه ..

وجاء «موضوع» فيلم «المومياء» فى تلك الظروف العصبية ليطرح رؤية فنان عاشق لبلده وتاريخه، لقضية شغلت ضمير الأمة آنذاك واستعر حولها النقاش والجدل بين رجال الفكر والمثقفين المصريين وهى قضية النهوية للقومية والانتماء التاريخي والحضارى. وكانت قد بدأت تطفو إلى السطح مرة أخرى النزعات القومية والدينية المختلفة فى مواجهة النزعة القومية العربية التى قبتتها الدولة ركنا مهما من أركان الأيديولوجية الرسمية له منذ قيام ثورة ١٩٥٢ (الانتماء العربى - الإسلامى).

تقدما على الانتماء القومى المصرى. فطفت إلى السطح مرة أخرى النزعة الإسلامية السلفية، والنزعة القومية المصرية الفرعونية الأصول، والنزعة القومية المصرية القبطية - الفرعونية الأصول وكان شادى عبد السلام من أشد المتحمسين للقومية المصرية الفرعونية الأصول مناصراً. لها فكرًا وإبداعاً ومن ألحع فرسانها على ساحة الثقافة الفنية المصرية منذ منتصف الستينيات وحتى وفاته فى عام ١٩٨٦. وكان رومانسياً فى طرحه لها. ولقد كرس فنه عن قناعة وإيمان تامين لقضية بعث الروح القومية المصرية - الفرعونية وعاش الجزء الأكبر من حياته متقنياً وباحثاً بجدية ودون كلال فى تاريخ الحضارة المصرية القديمة وكأنه عاش حياة سابقة فى تلك الأزمنة أو كمن تقمصته روح «الفرعون»، حتى إنه كان يتصرف فى حياته كفرعون، وكان يجلس خلف مكتبه على كرسي عالٍ مرتفع الظهر أشبه بالعرش. فكان يبدو فى الحياة مختلاً يمشى الهوينى مرفوع الرأس وفى الوقت نفسه كان متواضعاً. وكان قاسياً ورحيماً أمراً ومستجيبياً. وكان يشير شادى عبد السلام دائماً بحنين

الفكرة كان قد بدأ يجذب عديداً من المخرجين العاملين المرموقين من أمثال انطونينوى وفيلبى وغيرهما وخاصة بعد التقدم التقنى والكيميائى الذى حدث فى هذا المجال مما أعطى التصوير الملون قدرة تعبيرية رفيعة عالية. وبناء عليه عرض شادى عبد السلام الأمر على صديقه المقرّب الفنانة الكبيرة «نادية لطفي» التى وافقت دون تردد على المشاركة فى الظهور فى الفيلم كضيفة شرف لدقائق قليلة فى دور «زينة» وذلك من منطلق ثقفتها فى شادى كفنان وإعزازاً له كصديق. ومن هنا تقرر تصوير الفيلم بالألوان وهو الأمر الذى اقتضى تغيير مدير التصوير من الفنان الراحل أحمد خورشيد - الذى لم يكن مولعاً بالتصوير الملون فاعتذر إلى الفنان الراحل عبد العزيز فهمى الذى شجع التجربة بحماس شديد والذى عرف عنه مزاورة وتشجيع المواهب الجديدة من المخرجين (حسين كمال، سعيد مرزوق على سبيل المثال) ..

وفى واقع الأمر أن التصوير الذى طرأ على تصوير الفيلم بالألوان لم يزد كثيراً من وجهة نظرى من القيمة الفنية العالية فلم عما لو أنه صور بالأسود والأبيض إلا فى مشاهد معدودة (الورد اليفسجى المنثور على قبر الأب، القلادة الذهبية على شكل عين، بعض التسويات، الطرابيش الحمراء). وأعتقد أنه ربما كان الأمر كذلك بالنسبة لشادى عبد السلام.

كان ذلك فى عام ١٩٦٧ وبالرغم من هزيمة يونيو التى كانت ماثلة أمام الجميع ككابوس مخيف يخنق الأنفاس ويحصر القلوب وممراتها ضلأ الصدور وتلمع الحلق كالعظم إلا أن حماس شادى وإصراره على إنجاز فيلمه لم يفتر بل ازداد توهجاً وكان هذا شعور جميع من عمل معه وكأننا كنا بذلك نقاوم الشعور

عبد السلام كان يكتب بالإنجليزية راقية لا يشوبها شائبة فهو كان متذوق جيد للآداب الإنجليزية نشراً وشعراً قديماً وحديثاً من شكسبير إلى ت. س. إليوت.

وكان شادى يصطحبني معه فى جلسات ترجمة الحوار فى الفيلا التى كان يسكنها علاء الديوب بالمعادي - وكنت قد انتهيت وقتها من ترجمة وصف الصورة فى السيناريو إلى العربية - وخاصة الجلسات الأولى. وكنا نستمع إلى ماكنبه علاء الديوب ونناقش فيه. ولقد نوح بالنقل علاء الديوب أن يترجم الحوار إلى النحو الذى حافظ على روح النص الأصلي شكلاً ومضموناً.

ومن الحقائق الواجب ذكرها عن إعداد وتنفيد فيلم «المومياء» هو أنه لم يكن مقدراً سلفاً أن يتم تصويره بالألوان بل كان مقدراً أن يصور بالأسود والأبيض وبالفعل اتفق شادى عبد السلام مع المصور الفنان الكبير الراحل أحمد خورشيد - والذى كان يترجم على عرش الرسم بالدور على لجام الأسود والأبيض آنذاك - على تصوير الفيلم وقاما بالفعل بإجراؤه الاختبارات الأولية للتصوير. إلا أن الظروف شاءت أن تتغير الأمور وأن يصور الفيلم بالألوان. وذلك عندما طرح عبد المازق حسن - رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما آنذاك - الفكرة فى سياق حديث له مع شادى عبد السلام فى لقاء عمل حول الفيلم بشكل عابر عندما قال له إنه فى حالة مشاركة نجمة كبيرة فى الفيلم بالتصوير فى هذه الحالة يمكن تصوير الفيلم بالألوان بدلاً من الأسود والأبيض - حيث إن الفيلم الملون كان أكثر تكلفة بكثير آنذاك فكان يتم طبعة فى معامل أوروبا - لأن وجود اسم نجمة كبيرة يدعم التوزيع والعرض من وجهة النظر الإنتاجية. وبالفعل رافقت الفكرة لشادى عبد السلام وداعبت خياله وخاصة أن الانجذاب نحو التصوير الملون فى ذلك

للمجد الفرعوني الغابر وينشد بعده في فنه، معبراً عن رفضه لكل مظاهر الفتح في الواقع المعاصر الذي كان يتأمله من مسافة.

لقد نظر شادي عهد السلام إلى التاريخ الفرعوني والعصارة الفرعونية نظرة الفنان الشاب المتخف من طبقة الصفوة «الإيليت» ابن صعود مصر «الملياء»، وكانت رؤيته لهما رؤية أرسقراطية مثالية مدفوعة بعاطفة رومانسية.

فشادي كان يكره القبح في الواقع بكافة ظواهره وأشكاله. يكره القبح في كل شيء. وكان يرى أن الجمال الذي يسمى إلى الكمال هو القيمة الأساسية في الوجود. وهو جزء من القداسة والخير. هو مثال مطلق أزلي. لقد كان شادي أفلاطونياً. أبولوني النزعة. إذ أن الجمال لدى أفلاطون مثال مطلق أزلي أبدي تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مهمة له ناتجة عن معاشته في ماضٍ للحياة على الأرض. وهذا الماضى بالنسبة لشادي عهد السلام كان زمن الفراغة والتهديم. فالروح تمسح ذلك الجمال وتصير إليه وتبحث عنه بطريق ما يسمى بالحب. فالحب الذنوبي عند أفلاطون إن هو إلا عشق الجمال الجسدي الذي هو انعكاس لمثال الحب الروحي المطلق الأزلي الأبدي إلى حب الجمال المثالي الذي هو جزء من القداسة والخير. ومن يتأمل شخصية شادي عهد السلام في الحياة وفي فنه يمكنه أن يلمس هذه التسامى والقديم. فهي انعكست في فنه بوضوح، كما انعكست على شخصيته في الحياة. وفي موقفه مثلاً من الجمال البشري. لقد كان نموذج الجمال البشري عند شادي هو الرجل عقلاً وروحاً وجسداً.

وكان يشير إلى أن تشریح جسد الرجل هو الذي ألهم مايكل أنجل العظيم ليدع روائع النحتية وليس المرأة.

ولكن هذا لا يعنى أن شسادی عهدالسلام لم يكن له بعض الصديقات من النساء اللاتي احترمن واحترمنه وأعزهن وأعزته. بل إنه كان «جنتلمان» في معاملتهن - وهو كان كذلك في سلوكه عامة فهو لم يكن فظاً بطبيعته وبحكم نشأته وتربيته وثقافته. فكان حساساً متأدباً وإن كان قاسياً أحياناً في معاملة الآخرين. ولقد كانت تربطه علاقة صداقة حميمة مليئة بتدل المشاعر والصدق المتبادل بالفنانة «نادية لطفى» التي ساندته وأزته في محنته عملياً ومعنوياً في عمله وفي مرضه كما فعل هو أيضاً بالنسبة لها فكان كل يجد الآخر بجواره في لحظات المحن والاحتياج يوازيه ويسرى عنه.

واستمر العمل والإعداد لتصوير فيلم «المومياء» بهمة ونشاط خلال عام ١٩٦٧ ونشأ الأقدار أن يتسرفى والد شادي عهد السلام في هذا العام نفسه مما زاد شادي حزناً علاوة على الحزن العام الذي كان يعم مناخ البلد آنذاك. ومر شادي بفترة اكتئاب إثر ذلك ولكنه سرعان ما تخطاها بانهماكه في العمل.

وتنشأ الأقدار أيضاً أن أُلغى الخدمه العسكرية والوطنية في زمن الحرب في شهر يناير ١٩٦٨ مما ترتب عليه أنه لم يستكمل عمله في فيلم «المومياء» كمساعد أول للإخراج. وسلمت آنذ للزميل مسمور عوف كل الأوراق وجدول العمل الخاصة بالفيلم ليقيم هو بكلمة المهمة.

وبدا تصوير فيلم «المومياء» في شهر مارس ١٩٦٨ وانتهى في شهر سبتمبر من العام نفسه ألا أن التصوير توقف مرتين كل مرة منهما لمدة شهرين مرة بسبب وقوع مدير التصوير عبد العزيز فهمي على ساقه - أثناء التصوير في جبل المقطم - فوضعت في الجبس لمدة شهرين لحادث كسر أو شرح بها لا أتذكر بالضبط، والمرة الثانية بسبب وقف

مؤسسة السينما التمويل لعدم وجود سيولة مالية بها جميعاً أتذكر. كما أنه من المشاكل التي واجهها الفيلم أثناء التصوير والجديرة بالذكر أن نتيجة العمل لم تصل من إيطاليا لمدة ثمانية أشهر حيث تم طبع الفيلم. وبعد هذه المدة اكتشف مدير التصوير والمخرج أن ثلاث لقطات قد تلفت فأعيد تصويرها. وفي حقيقة الأمر أن التصوير الفعلي للفيلم استغرق اثني عشر أسبوعاً فقط على غير ما كان يشاع في ذلك الوقت عن بطء إنتاج العمل. والدليل على ذلك أن تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» استغرق أسبوعاً واحداً فقط. وأثناء تصوير فيلم «المومياء» كنت أتدرب على شسادی في زيارات لمواقع التصوير أثناء أجازتي القصيرة من الحيش ما بين جبل المقطم حيث تم تشييد مقابر «القبيلة» (الشواهد البيضاء) عند سفح الجبل وفي الجزيرة حيث صورت معظم مشاهد الشاطئ والباخرة التيلية في منطقة النديّة وكذلك في استوديو مصر حيث تم تصوير مشهد العائلة في ديكور «بيت سليم» ومشهد «مخبأ المومياء». أما بالطبع لم أشكن من زيارته أثناء التصوير في الأقصر لعدم المسافة. كما بالطبع كنت أزوره هو والأصدقاء الآخرين في مكتبه بشارع ٢٦ يوليو وأحياناً في منزله.

وبعد انتهاء تصوير فيلم «المومياء» وبده العمل في مرحلة الإنتاج الذي قام به المونتير الفنان كمال أبو العلا والتي ساعدته فيه آنذ السيدة رحمة منتصر. زوجة الفنان صلاح مرعي والمونتيرة حالياً والأستاذ بمعهد السينما. أركان شادي عهدالسلام مهمة تأليف الموسيقى للفنان الموسيقار جمال عبد الرحيم وقام بالفعل بتأليفها وتسجيلها إلا أن شادي عهدالسلام عندما سمعها في مصاحبة الصورة رفضها وطلب منه تغييرها لأنها كانت موسيقى سيمفونية أوركستريالية عالية النغمة احتفالية. ولكلها لم يتفقا وافترقا.

ورحمة منقصر وغيرهم من الذين التفوا حوله في هذا المركز يتدبرون ويعلمون على يديه مثل عادل منير (مونترأ) وإبراهيم الموجي، مخرجاً وعاطف الطيب، مخرجاً ومحمد شعبان مخرجاً الذين احتضنهم شادى عهد السلام عند توليه إدارة المركز. وقد قام بالفعل المركز بإنجاز عدد من الأفلام التسجيلية والف قصيرة المهمة ذات القيمة الفنية والثقافية العالية.

إلا أن بعض الأسماء التي عملت مع شادى عهد السلام قد احتجبت رغم موهبتها ومن بينها «سمير عوف» الذي اعتزل الحياة العملية والعامة منذ حوالي عشر سنوات وأثر العزلة والاعتكاف مع زوجته وابنته في مجاورة أحد مشايخ الطرق الصوفية في حلوان. وكذلك احتجب عاطف البكري، ومحمد شعبان المخرج التسجيلي الموهوب لسبب لا أعلمه.

وإلا وقد شارفت على الانتهاء من شهادتي أرجو أن يسمح لي القارئ أن أذكر بعض الحقائق حول أمور شخصية في علاقتي بشادى عهد السلام وأن يعذرنى لأذكرها ولكنني أرى من وجهة نظري أن ذكرها ضروري بالنسبة لتاريخ هذه العلاقة التي أوردتها في شهادتي لتكتمل الصورة الموضوعية.

للأسف الشديد أنه في عام ١٩٧١ وكنت مازلت أخدم بين صفوف القوات المسلحة آنذاك (وهي الخدمة التي استمرت لمدة ست سنوات) مرتت بأزمة نفسية حادة بعض أسبابها خاص وبعضها عام. واستغل البعض من المحيطين بنا والمقربين لنا ظروف تلك الأزمة التي انعكست على بعض تصرفاتي ومشاعري تجاه الآخرين نتيجة لحالة القلق العصبي الشديدة التي مرتت بها وهم ممن كانوا يضمنون حقاً دفناً خفياً تجاهي لم أتيتهم من قبل، استغل هؤلاء ظروفى تلك التي كنت أشعر فيها بغربة شديدة تجاه

الذي عاشت فيه بروية شخصية مبتكرة. وهو المشروع الذي لم يجد من يمد له يد العون لإنجازه للأسف الشديد بعد أن جهزه تماماً بدءاً من كتابة السيناريو والرسومات التوضيحية للمشاهد لقطة لقطة، ورسومات الديكور والملابس والإكسسوار والطلي بل إن الأمر تعدى مرحلة الرسومات إلى التنفيذ الفعلي تجهيزاً وتصنيماً.

وعودة إلى «فيلم المومياء» فإنه من عجائب الأمور التي نستعصى على الفهم إلا إذا أخذت باعتبارها «عبثاً» هو أن فيلم «المومياء» كاد يتعرض للضياع لأن وزارة الثقافة لم تدفع ثمانية آلاف دولار للحصول على نجاتيف الفيلم من العامل الإيطالية، ولولا أنه تم الحصول على النسخة عن طريق التحايل من بعض المهتمين من المصريين في الخارج. ولكن للأسف النسخة الآن معرضة للتلف وبعد انتهاء العمل في فيلم «المومياء» أجهض مشروع «وحدة روسيليني» لإنجاز أفلام خاصة ذات مستوى فني وثقافي رفيعين. وكان أحد أسباب إجهاضها عبارة على البيروقراطية والمناخ العام الفئور السحي هو كما سبق أن ذكرت إنسحاب كل من «يوسف شاهين» و «توفيق صالح» من المشروع..

ولكن افتناعاً وإيماناً بقيمة «شادى عهد السلام» ومكانته الثقافية والفنية أسند ثروت عكاشة ومجدي وهبة إلى شادى مهمة إدارة مركز سينمائي للأفلام ذات القيمة الفنية والثقافية الخاصة والرفيعة وهو ما أطلق عليه «مركز الفيلم التجريبي» ويتبع المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة آنذاك. وبالفعل تولى شادى عهد السلام مسئولياته الجديدة كمدير لهذا المركز والذي كانت وحدة روسيليني المجهضة نواة له بكوادرها من شباب السينمائيين آنذاك مثل صلاح مرعى وأنسى أبو سيف وسمير عوف

واستطاع بعد ذلك شادى أن ينجز موسيقى الفيلم في روما على أيدي الفنان الموسيقي الشهير ناشيميني وكذلك المؤثرات الصوتية التي نفذها الإيطالي مارينيلي.

والجدير بالذكر هنا والتاريخ أن مؤسسة السينما المصرية آنذاك قد أهملت الفيلم تماماً بعد إكمال العمل به وأخزت عرضه في دور العرض التجارية لمدة خمس سنوات أو ما يزيد بحجة عدم وجود دار عرض تقبله. مما أدى إلى أن الفيلم لم يعرض عرضاً تجارياً إلا في عام ١٩٧٥ بدار سينما «رمسيس» هذا وكان قد عرضاً خاصاً في عام ١٩٦٩ عن عرض في نادي السينما وقد ولاقى استقبالا واستحسانا كبيرين من قبل جمهور المثقفين وعشاق وهواة السينما والمثقفين من النقاد وخاصة الشباب منهم. وبالرغم من العراقيل التي وضعت في سبيل الفيلم إلا أن الظروف شامت أن يعرض الفيلم في مهرجان فينيسيا (١٩٧٠) بعد مشاكل وعراقيل صادفته هناك بسبب الإهمال والبيروقراطية من قبل الجهات المصرية وبعد عرضه في المهرجان لاقى الفيلم هناك من الحفاوة ما لم يلاقه فيلم مصري من قبل. وبدأ مشاهير النقاد يكتبون بإعجاب وتقدير عظيمين من أعمال «جون راسل تايلور» و«ديفيد رويسون» وكان ذلك مفاجأة كبيرة لشادى عهد السلام نفسه وهو ما رفع معنوياته بعد أن كان قد أصيب بالإحباط. ثم عرض الفيلم بعد ذلك في مهرجان لندن السينمائي (١٩٧٠) ولاقى الحفاوة والتقدير نفسيهما ثم في سيدني بأستراليا. وبدأ شادى بعد ذلك يعد لمشاريحه المستقبلية الفيلم القصير «الغلاف المصيح» للآخوذ عن نص البردية المصرية القديمة ذائعة الصيت. وكذلك بدأ بعد لكتابة سيناريو عن «أختاتون» وفي الشخصية التي أسرته وحلم بأن يظهرها على الشاشة في مصر

الخاص صالونا ثقافيا يلتقون فيه مع مع بعضهم بعضا ويتبادلون الآراء ويصفون إليه مستزينين بخبرته وبمعارفه الواسعة.

ويبقى لي أن أقر في نهاية شهادتي عن شادي عبد السلام وعن ذكرياتي معه أنه كان له عظيم الأثر في تكوين ثقافتني ورويتي الفنية من خلال مصاحباتي ومجاورتتي له سواء عندما عملت معه معيدا في محاضراته بالمعهد العالي للسينما وخلال تجربة «فيلم المومياء» وكصديق رافقه لبعث سنوات عن قرب فعلى يديه قرأت أعمال ت. س. إليوت المسرحية، وجون أوزبورن، ورواية جاز سيا ماركيز الخالدة «مائة عام من العزلة» (عام ١٩٦٩) فور ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، وعلى يديه قرأت كتاب «فجر الضمير» لهرستيد وعلى يديه قرأت كتاب «تاريخ العمارة» المرجع الشهير لمؤلفه فلوينشر وعلى يديه قرأت سيناريو فيلم «إيفان الرهيب» لايونشتاين (باللغة الإنجليزية) والذي كان معجبا به إعجابا شديدا حتى إنه كان يدرسه لطلبة معهد السينما، وعلى يديه سمعت وقرأت أوبرا «فاجنر الشهيرة» تريستان وإيزولدا، (الترجمة الإنجليزية للنص)، ومعه تناقشت في أعظم الأعمال السينمائية لبرجسان وفيليبيني وأنطونيوني وكوروساوا وغيرهم و... وهذا لا يحيط أنني أنكر فصل أساتذة لي آخرين على أولهم أنكر الصخر الزاحل حلمي حلمي. كما أنكر صلاح أبو سيف ويوسف شاهين والزاحل على الزرقاني وتوفيق صالح وسعيد الشيخ بما قدموه لي من علم داخل جدران المعهد العالي للسينما أيام دراستي فيه.

وأخيرا وليس بآخر سيظل شادي عبد السلام بما قدمه في حياته من عطاء وما خلفه وراءه من أعمال قليلة في عهدها عظيمة في قيمتها في ثراث الثقافة الفنية المصرية عامة والسينما المصرية خاصة وتراث السينما العالمية؛ سيظل شلة مصيلة لا تنطفئ. ■

يحيى عزمي

وأحسست من نبرة صوته أنه قد راجع نفسه دخله في مرقفه تجاهي وأنه ميز للحق من الباطل وفهم الحقيقة.

وكان ذلك على ما أتذكر في بداية عام ١٩٨٦. الإحساس بنفسه وصغلي عندما رأيته لأول مرة وهو على قيد الحياة حين زرته في مستشفى السلام بالعمادي وكانت حالته الصحية قد ساءت كثيرا ووضح عليه العذاب والألم ولكنه كان صلبا كحجر. وكان ذلك في صيف عام ١٩٨٦ قبل سفرى في مهمة علمية إلى الخارج لمدة عام وفي شهر أكتوبر من العام نفسه تلقيت نبأ رحيله عن الحياة وأنا في الخارج. وبالرغم من توقعي لمل هذا الحدث إلا أنني قد أصابني الدهول والوجوم وحزنت عليه من أعماقي.

ولود أن أضيف في هذا السدد كلمة أخيرة وهي أنه بالرغم مما مرت به علاقتي بشادي عبد السلام من جفاء وقسوة إلا أنني لم أشعر يوما تجاهه بغور مشاعر الإعزاز والاحترام والتقدير له على المستوى العام والشخصي ككفان وكإنسان، وأصفا في اعتباري أن سوء الفهم والوقوع كانا السبب فيما حدث. ولا يمكن إلا أن أذكر جميله على كمعلم وكصديق جاورته لبعث سنوات وأنا مقبل على حياتي العملية فقدم لي كل المهن المعنوي ولم يبخل علي بطم أو معرفة أو بطن على بمشاعر الود والإعزاز والاحترام والتقدير وبالرغم من أنه كان يبدو قاسيا أحيانا إلا أنه كان ودوبا عطوفا رقيق المشاعر وحنونا حتى إنه بلغ به الأمر أن تبني لخاصة أصغر لأحد أصدقائه المقربين آنذاك وألحقت بإحدى المدارس الخاصة للأجنبية (الجيزويت) على ما أعتقد أو ربما الفريز) على نفقته الخاصة ورعاها لبعث سنوات بالرغم من أنه لم يكن يتبعها بل كان يعيش في رعاية أبويه وأخوته. وربما كان هذا يمكن شعور الأبوة العميق والذيق في نفس شادي عبد السلام الذي لم يعشه باختياره للحر. إلا أنه كان أبا روحيا لعدد كبير من السينمائيين الشباب بمختلف مهنهم وكذلك العقاد الذين فتح لهم مكتبه

الأصدقاء والمجتمع. وهو شعور كان يعترى أي مجدد مثقف يخرج من خلف الأسلاك الشائكة التي تعربط بوجدته العمركية. كما استغلوا نقاط الضعف الإنساني في شادي عبد السلام والتي كانت تتحور حول إحساسه العالي بالذات ونرجسية الفنان الشديدة فأرغموا بيلنا وافترأوا على كذبا بما لم يبدى مني تجاهه من قول أو فعل فكان رد فعل شادي غير ملصق وغير عادل ومتسرع تجاهي وهو ما كان مفاجأة غير متوقعة بالنسبة لي! وحاولت من جانبي أن أوضح الأمر ولكنه أصم أذنيه ولم يسمعي وقاطعتني ضامرا هو وكل من حوله من أصدقائي المشتركين. وهو الأمر الذي زاد من إحساسي بالوحدة والغربة وجعلني فريسة لحالة اكتئاب شديد لسنوات طويلة لم أخرج منها إلا عندما سافرت في بعثة دراسية للخارج (مسوك) لاستكمال دراساتي العليا وأحصل على درجة الدكتوراه فإن تغيير البيئة المحيطة بي والمناخ بالكامل وانتقال إلى مناخ صحى كان له عظيم الفائدة في استعادة توازني وتقني بالنفس. ومنذ تلك الأزمة التي مرت بها

علاقتي بشادي عبد السلام وسفري إلى الخارج لمدة ست سنوات (١٩٧٦ - ١٩٨٣) لم ألق بشادي إلا لقاءات عابرة مصادفة في مناسبات وأماكن عامة كنا نتبادل فيها التحية وبعث كلمات فاترة هادئة، إلى أن شرفني بالحضور وهو في مرحلة متقدمة من مرضه الذي كنت وقتها أجهل حقيقة. إلى العرض الخاص لفيلم «الطوق والأسورة» من إخراج خوري بشارة والذي قمت بكتابة السيناريو له وبعد العرض تقدم شادي نحوى ومعه الصديق صلاح مرعي، وهاتني بحرارة وقال «مبروك يا يحيى، عمل حقيقي راق جدا ألف مبروك ده اللي كان منظر منك». وكان لهذه الكلمات وقع عظيم على نفسي وعلى معلوماتي فقد كانت شهادته بمثابة وصام علق على صدري

دراسات

- ٦٤ الحصن فيلم لم يكتمل، صلاح مرعى ٩٥ البيت والخيمة فى ريف إدفو وأصلهما التاريخى، صلاح مرعى ١١٨ البحث عن الهوية، فيولا شفيق
- ١٢٢ أسطورة الفيلم الأول، سامى السلامونى ١٢٦ النحت المصرى القديم وتصميم الأزياء، عند «شادى»، محمود مبروك ١٢٢ تداعيات غائمة فى حضرة الذى لا يغيب، حسين عبد القادر ١٣٢ لغة الموسيقى فى أفلام شادى عبد السلام، راجح داود ١٣٦ قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير، سمير فريد
- ١٤٥ شادى عبد السلام وأفلامه التسجيلية، مختار السويفى ١٦١ الحوار فى سينما شادى عبد السلام، محمد مرعى ١٧٦ كرسى توت عنخ أمون، هاشم النحاس ١٨٦ الموميا، بين التشكيل والتجسيد، محمد إبراهيم عادل
- ١٩٤ روعة المرنديات فى الموميا، سعد عبد الرحمن ٢٠٨ الموميا، والنحت فى الزمن، يحيى عزمى ٢٢٥ الموميا، عبر ثلاثة تواريخ، مجدى عبد الرحمن

تراث شعادي عبد السلام .. بقية ..



الحـ صـن

فيلم لم يكتمل

صالح مرعى

الغريب للمعبد يمتد إلى العمق حاملاً
نصوصه ونقوشه حتى يلتقي بالصرح
العملاق.. المعبد شاسع.. وأمام
الصرح، التعميد ضخمة.. وداخل الفناء
المعبد كامل.. في ظلامه من الداخل
تصطبب الشمس أشعة مضبوطة حتى تلمس
الأرض.. أو تلمس نقشا أو حرفا على
الأعمدة والجدران، يقع من الضوء تتلألأ
في كل مكان. تتابع أشعتها المضبوطة حتى
تتلاشى في الظلام، يخفت الصوت فلا
يسمع خطو الأقدام، قمة هرمية مضبوطة
سابحة في الظلام، إنها قمة نارويس الإله،
هنا قدس الأقداس..!

في الليل.. قرب المعبد.. الكف الناس
حول مرجح صغير. أقاموه وسط الساحة

حتى الطريق تحت الشجر.. فصبية
المدينة وحوانيثها المتيقة، وصرحا المعبد
شامخان من فوقها.. الساحة المؤدية
للمعبد وقد زينها بعضهم برسومات شعبية
متواضعة تاج الغرور أصبح طرطورا..
والصبر تحول إلى حمامة.. والكوبرا
فقدت هيبتها.

مدخل الزيارة بحرى المعبد من
خلفه، لأن الأطلال ومن فوقها بيروت
المدينة قبلى المعبد تصد الطريق إلى
الصرح، على يسار الداخل كافتريا، لم
تسلم من تلك الرسومات الشعبية، وعلى
اليمين غرب المعبد تعدد الأطلال
للطينية. أشجار ذقن الباشا المتيقة الداكنة
الخضرة تسلط ساحة المدخل، المانط

فا إدفو - ١٩٧٥

ذهبنا في نهاية الصيف قاصدين
معبدنا ومعبد حور، للمعاينة.. كان شادي
يلوى تصوير بعض مشاهد فيلمه أخذنا
هناك.

ما زالت لقطات الزيارة الأولى في
الذاكرة، اتساع النيل شرق المدينة صفاء
الضوء والحقول والنخيل والشجر.. صرحا
المعبد يرتفعان دائما فوق بيروت المدينة..
طريق المدينة الرئيسى من النيل إلى
المعبد. ما زالت معظم بيروت المدينة من
الطين وشرفاتها من الخشب، تذكرنا
بمناظر الأقاليم في القرن الماضي..
المقامى على الجانبين، شدد كراسيها



وصف جمالها كان شاذي يعرف كثيرا عن إدفو وعن معبدها من قراءاته ويعرف تاريخها وماضيها قبل هذه الزيارة .. ولكن الزيارة أتاحت له التعرف على حال أهلها اليوم ربما تغيرت الديانة .. واللغة .. ولكن أهلها لم يغيروا عن الأمن في أمور كثيرة .. شيخ منير يفتي للمعبود بجوار المعبد .. ومن حوله الناس يشاركون بحماس في فرحة النصر .. وقد رسخ في اعتقادهم أن شخصياتهم الدينية المقدمة قد شاركت في المعركة وقادت الجيوش إلى النصر .. في المكان نفسه احتفل جدودهم كل عام، بانتصار حور بحديث وأتباعه المقدسين .. على الأعداء وطردوهم من كل بقعة أرض في البلاد كما احتفلوا في المكان نفسه بانتصار حور بن إيزيس على عدوه ست رمز الحاكم الأجنبي بالإسكندرية واسترداد عرش أبيه .. بل ربما كانت رقصة الكف بإيقاعها الطوف الأخاذ وألوانها الموسيقية العتيقة جزءا من الاحتفال بعرض حور وحضور بعد النصر. ويتسامل شاذي ألا تذكرنا لحنه الناس على تسجيل أغانيهم واحتفالاتهم! بكنة إدفو - أيام الاستعمار البطلمي - الذين كرسوا جهدهم لبناء المعبد حتى يحفروا على الحجر نقوشهم وأساطيرهم واحتفالاتهم المقدسة في مواجهة عدو دُلب على دمج ثقافة البلاد في ثقافته؟؟

مشروع أفلام إدفو

عدنا إلى لقاهرة ومعا حصيلة من الأغاني والمواويل والإنشاد والذكر بمسئله سجلناه في الرحلة لمناسبات حضرناها والبعض الآخر اشتريده من سوق إدفو لم نحضره .. وتوالت السهرات حول إدفو ومعبدنا .. مكتب شاذي مع مجموعة الأصدقاء من السينمائيين الشبان معظمهم من تلامذة شاذي يعملون في مركز الفيلم التجريبي الذي يديره وطرح شاذي فكرة عمل أفلام بخرجهما مجموعة من

ويخلخل الأغنية إيقاع سريع بالطلبة والرق مأخوذ عن نوع من الذكر الديني معروف في جنوب الصعيد.

كانت مهمة الزيارة تستغرق يومين .. ولكن بعد سهرة «بو الزيم» قرر شاذي مد الزيارة .. رغم مساعناته من السكن في اللوكائنة الوحيدة بالمدينة .. فقد كان صاحبها حائوتيا يحتفظ بمعداته الجنازية من نخل وخلافه في «التراب» ولا مفر من مصاحبتها لفترة من الزمن نستمتع فيها بنسيم الشمال العليل.

وبدأنا جولات إيلية نلاحق الموالد والأفراح في إدفو وما حولها من قرى .. نسجل الإنشاد والذكر والأغاني .. ولاحظنا حرص الناس على تسجيل هذه المناسبات .. ولاحظنا أيضا أن الحوانيت في إدفو والقرى المحيطة تتبع الشرائط المسجل عليها هذه الاحتفالات والناس تقبل على شرائها وصور المغنين والمغنين مطبوعة عليها .. ولا توجد شرائط مطرعى العاصمة إلا في النادر .. أغلبها شرائط أم كلثوم .. وفي أثناء هذه الجولات صادفنا رقصة تسمى الكف بهرت شاذي بجمالها .. وهي منتشرة في إدفو وما حولها .. وهي مزيج من الغناء والحركة الإيقاعية .. يقودها منشدان يرتجلان الشعر العامي بلهجة إدفو .. يحدد أحدهما القافية ويستمر الارتجال عليها إلى أن يغيرها الآخر .. وخلفهم مجموعة من الرجال يرددون فقرة بعينها .. ويصفقون بأنفهم وهم يركمون بقدمهم على الأرض .. في وضع من أوضاع حور .. وإيقاعها يعتمد على الكف والدقوف ثم تدخل امرأة متشحة بالسواد تدور أمام «الكفيف» ويدور المنشدان حولها .. حركتها بسيطة ولكنها تنضبط مع الإيقاع .. على رأسها مخبزة .. يتصاعد منها دخان الخبز مصبوا في ظلام الليل .. وهي رقصة سريعة إيقاعها عنيف يستحوذ على الوجدان .. ولكن اللغة قاصرة عن

ضمنوا دكتين من الخشب .. المغنى شيخ منير .. الكل يعرف اسمه «بو الزيم» يفتي أغنيته المشهورة «العيبور» .. الناس يتبادلون معه قشقات مرحة جمع معني في ظلام الليل الشيخ سعيد من إسنا .. ألف الأغنية احتفالا بذكرى الجور ..

مع الناس أجهزة كثيرة فقد حرصوا على تسجيل الأغنية ..

بدايتها مدح للبي وأل بيته: ..

«يا آل بيت النبي إنتو داما ع البلاد،

موالى أحبة رسول الواحد المتعال

لاجل المشرف هواكم في الفؤاد لا محال له محله

لاجل العبور باكرم عندي لكم موال،

.....

ولا تخلو الأغنية من الدعابة والاستعلاء على العدو والاستهانة به ووسط هذه الدعابة يظهر الاعتقاد بأن النبي «سيد الأبطال» قد خاض المعركة هو وآل بيته والملائكة إلى جوار الجنود

.....

«دبان غفان ييشرب سوير وأحنا عبرنا في سعة أكتوبر ويوم العاشر من رمضان في الإذاعة سمعا بيان وسمعا في كذا جرنان .. اسمع كلام الفنان شوف مائير بتجول كلام نيكى زى طفل عيان كنت فين يا ديان ...

كان فيها للبي وآل البيت كان للبي في الأمام قال لها: كنت مع شارون باتمع بعيد الغفران شفت رجال من كل مكان جيوش من إنس ومن جان ممكن ملائكة من الرحمن خدو بارليف وجميع لاركان أدنيي جيت لك حيران، وفي السياسة بقيت تعبان ..

....

وتستمر الأغنية بهذه الروح الساخرة رغم احتوائها على إنشاد ديني وقور.

مخرجي أسرة المركز حول إدفو ومعبدها دون أفكار أو سباريو مصبق ولكن تبعاً للانطباع الذي يخرج به كل منهم بعد زيارة المنطقة ويكون هذا المشروع بمثابة تجربة أولى يمكن تعميمها على باقي أقاليم مصر وتحصن الجميع للمشروع وتكون مجموعة المخرجين من شادي عبد السلام، وإبراهيم الموجي، وعاطف الطيب .. ومحمد شعبان ويومل المشروع مركز الفيلم التجريبي وقد استغرق تدبير الميزانية والمعدات بعض الوقت فالمرکز كان نابها لهيئة السيما من الناحية المالية ولم تكن له ميزانية مستقلة وكان للمركز يحصل على أمواله تبعاً لمقدرة شادي على استخلاصها من فائض أموال الهيئة إذا كان هناك فائض وفي أمتيق للحدود وأقل الميزانيات.

وعندنا إلى إدفو في مايو ١٩٧٦ للاستطلاع والتصوير ومعدنا معدات متواضعة وعدد من العمال كاميرا واحدة لأربعة أفلام لتوفير الإيجار، ورجعنا بعد عشرة أيام إلى القاهرة لاستفاد الميزانية المتواضعة التي وفرتها الهيئة وبعد عام تمكن شادي من تدبير بعض الأموال لرحلة قصيرة تالية، ولم تكف الميزانية كالعتاد، وكانت هناك رحلة ثالثة في يونيو ١٩٨٠، وكانت حصيلة هذه الرحلات الثلاث فيلم: إدفو، إخراج إبراهيم الموجي ومدة حوالي عشرين دقيقة وفيلم: مقايضة، إخراج عاطف الطيب ومدة حوالي عشر دقائق، وفيلمان لم يكتملا، فيلم: أطفال من إدفو، إخراج محمد شعبان، وفيلم: شادي عبد السلام، الحصن، موضوع هذا المقال ..

فيلم: إدفو، إخراج إبراهيم الموجي
بدأ إبراهيم تصوير فيلمه بعد أيام من وصولنا قضاها في جولات داخل إدفو والقرى المحيطة بها .. كانت معنا وحدة إضاءة واحدة وكاميرا واحدة بمعداتها

لتصوير الأفلام الأربعة، وكان على إبراهيم أن ينتظر دوره لأن الأفلام الأخرى تصور بالنهار فلماذا لا يصور موضوعه بالليل .. بدأ يلاحظ الحياة في إدفو في الليل فلاحظ أن الناس يرحلون معظم أعمالهم الخاصة حتى الليل هربا من حر النهار وللأسفافة بوقت الليل لزيادة دخولهم الصغيرة كما لاحظ أيضا أن هذه الزيادة تعد طفيفة إننا ماقورنت بالجهد المبذول في العمل.

نص الفيلم

تظهر عذارين الفيلم على الوجهة الداخلية للمعد التي يحرسها تلال المسر حورس .. يتقدم خفر المعبد نحو الباب الحديدى ويقتونه فقد انتهت مراعيه الزياره .. الكاميرا تدرامع وتخرج من البوابه الخارجيه بعد أن ودعت قرص الشمس المنح المنقوش أهلاها .. تنجه الكاميرا نحو البيوت فوق الأطلال .. مع مغيب الشمس وأصوات القرية في السماء .. المصور يحمل الكاميرا الخشبية وجردل الأحماض في يده ويختفي خلف الأطلال المحيطة بالمعبد في طريقه إلى قريته .. ويشط صياد الحوانات البرية فيلصب فخا فوق الأطلال في الفلاء المحيط بالمعبد .. يقوم بعملية تمويه ماهرة .. ويسحب بعيدا .. الليل يهبط فوق المدينة .. سودة مسلة تغزل الصوف بمنزل يدوي، طفلة صغيرة في منزل آخر تجمع خيوط الغزل لكافف .. وفي مكان آخر يسهر اللصاج أمام الدول الذي أقامه في داره .. وفي السرجة يجدر الحمار حجر الطاحون الضخم .. مجموعة من الرجال تدبر ذراع المكبس الخشبي الذي يقارومهم .. جهد كبير .. صاحب السرجة يمد يده محارلا الوصول لقاع التبدر ويستخرج حصيلة اليوم .. كمية متدلة من الزيت .. وفي المساء أيضا يسهر الخياطون في حوائيتهم القديمة بالقصبة .. يماطلون كالعادة في المواعيد ..

وزياتهم من الشباب مطلعون على استلام جلابيهم لاستكمال الأناقة رغم شعورهم المتكثرة .. كانت موضة الوقت أخذوها عن نجوم السينما وكرة القدم، الحلاق يتخذ من رصيف الشارع مكانا للعمل في ظل شجرة رغم أنه لا يحمل بالنهار .. امرأة مكسورة .. على حائط من الطين .. دكة خشبية قديمة .. ربما تستخدم للانتظار فقد يأتي أكثر من زبون .. الحلاق ينسلي بتصفيف شعره أمام المرأة في انتظار الزبون .. وعندما يزرقه الله بجئت شعر الزبون من الجذور ..

وعند اقتراب الفجر يسمع الصياد صيحة التشعب وقد وقع في اللغج .. يسارع نحوه ليحصل على الصيد .. الكل يصل والعائد قليل .. الجزار مسترخ على الدكة فوق الرصيف .. والخياط خال لا يحمل سوى ورقة التسعيرة .. والسمات تذهب كفتى الميزان .. الساكنين عاظمة مرصومة لا عمل لها .. طاسة ملفنة بالزيت .. سطحها يتسرب بالفتيان .. يستقبل قرص الطعمية مبتهجا .. ويسمع صوت اللقاء ، نزل، وعند الفجر يرحل عن إدفو من بيني الرحيل .. موقف سيارات الأجرة .. طفل يعمل بنشاط .. يفتح باب السيارة .. لكل راكب حتى لا يلفته الركاب .. يقوم بفصيل السيارة وينادي على الرحلة القادمة .. نفر أسوان .. نفر درو .. وعندما يكتمل عدد الركاب يصعد الطفل فوق سطح السيارة .. تنطلق السيارة .. وفي الطريق تشرق الشمس .. وسرعان ما يشد لهيبها .. تتوقف السيارة ويضع السائق الطفل في حقيبتها .. ليحميه من الشمس أو ليتفادى مخالفة المرور.

فيلم: مقايضة، إخراج عاطف الطيب

هو أول فيلم يخرججه عاطف الطيب بعد تخرجه من المعهد العالى للسينما .. يقع السوق خارج المدينة قبلى المعبد ..

الغلاء واسع من حوله يفصله عن المعيد أرض خلاء واسعة لا زرع بها ولا شجر.. ثم يظهر المعيد واضحا بين الأطلال والبيوت المحيطة به.. والسوق له بوابة حديدية للدخول ويحيطه سور من شرائح الحديد وتنتشر به مظلات مبنية أعمدها بالطوب وأسقفها من الخشب.. يشبه الأسواق القديمة المنتشرة في الأقاليم خارج المدن.. يتقابل فيه الفلاحون وأهل المدينة يوما في الأسبوع للبيع والشراء، في هذا اليوم يشد الزحام ويعطو النسياع والغبار.. وتشتد حرارة الشمس.

نص الفيلم،

فلاح فوق حمارة.. يتقدم إلى السوق الأسبوعي وهو يسحب بقرته.. خلال.. بقول.. توابل.. أدوات زراعية.. دواجن.. حيوانات خضراوات.. أقمشة صارخة الألوان.. كل شيء متوفر حتى الذهب القشرة والأساور البلاستيك.. البضاعة مفروشة على الأرض تحت مظلات القماش التي أقامها الباعة..

الفلاح يدخل السوق يبيع بقرته.. يجول بالسوق.. يشتري سلاحا حديديا للمحراث.. يركب حمارة ويتوجه إلى سوق المدينة.. الحوانيت الصغيرة وعربات الباعة سد مدخل القسبة.. البضاعة مكدسة.. أطباق ملونة من البلاستيك.. مرواح كهربائية.. أجهزة تسجيل.. أجهزة راديو ترانزستور مختلفة الأحجام والأشكال.. الفلاح وحمارة يشقان طريقهما وسط الزحام.. يتوقف طويلا أمام البضائع المعروضة.. كلها مغرية.. يقرر أخيرا شراء راديو ترانزستور.. ويعود الفلاح إلى قريته.. وقد ارتفع صوت الراديو يذيع بعض الأغاني.. ومقطعات من نشرة الأخبار.. يعود الفلاح إلى قريته بدون البقرة.

أطفال من إدفو،

إخراج محمد شعبان

تم تصوير معظم أجزاء الفيلم ولكنه لم يكتمل.

فكرة الفيلم

صرحا المعيد في الصباح الباكر من بعيد.. المكان خال.. سمعت.. يسمع صوت زقزقة عصافير يتردد صده.. يقطع الصمت من حين لآخر..

فناء المعيد.. من ارتفاع عال.. تتابع أعمدة الرواق حتى يظهر صرحا المعيد من الداخل.. بيوت المدينة تظهر خلال المرححين.. البيوت صغيرة عالية فوق الأطلال.. قريبة من المعيد.

يتدخل صوت العصفافير مع صوت طفل يتعلم أحرف الهجاء.. ألف باء.. جيم... صوت مجموعة أطفال تردد الحروف خسارح أحد المنازل الصغيرة صوت الأطفال مستمر.. داخل المنزل حجرة صغيرة جدرانها من الطين وسقفها سف الخيل.. الأطفال جالسون على الأرض.. جلاببهم بيضاء.. شعرهم محلق.. يشبهون تماثيل الأطفال من فترة العمارنة.. أدوات الكتابة البدائية في أيديهم.. أقلام البورس والمحابير الصغيرة.. يكتبون على قطع من الصفيح يغطيها الصدا.. وعلى قطع خشبية.. يظهر الصريف جلبابه أبيض ويلبس عمامة بيضاء.. يقرأ الفاتحة الأطفال يرددونها آية.. آية.. تأتي أصوات من الخارج أجناب يتحدثون بلغة أجنبية.. تتداخل أصواتهم مع صوت العريف والأطفال.. ويتشتت انتباههم.. صوت طلاقات ناربة.. الصغار يتدافعون خارجين من الكتاب.. علامات الفضول على وجوههم الصغيرة.. الأطفال يتجمعون فوق الأطلال ينظرون داخل فناء المعيد خلال الأبواب الجانبية..

خليط من الأجانب والمصريين في الفناء وبين أعمدته.. محلاتهم وحاليتهم الفضية تمكس ضوء الشمس.. كاميرا متحركة تقف على قنصلان قطار.. حوامل ولعبات عملاقة ولوحات فضية فناء أجنبية شعرها ذهبي ورجل يلون وجهها.. رجل لا يشبه الأجانب ملايحه ملونة لفته أجنبية.. جمع من الناس خلف الكاميرا.. أهد الأشخاص يحمل علبا كثيرة يوزعها عليهم.. الأطفال يتهايمسون.. اللعب وقد فتحوها ويدخلها ورق فضي وأكل وفواكه.. الناس يأكلون داخل المعيد.. الأطفال يتابعون بفصول.. شخص يعطى أوامر تضيء اللمبات ويبدأ العمل، الشخص نفسه يتحدث بعصبية يعلو الضجيج وتتداخل الأصوات.. يجمعون أشياءهم ويخرجون عن المعيد.. الأطفال ساهمون.. طفل يتجرا ويتقدم نحو المعيد.. يخطر نحو الفناء مترددا.. يصيح الأرض بعينيه.. علب من الصفيح.. وأوراق.. وبقايا كثيرة.. يدخل بهو الأعمدة الظلام شعره بالرهبة يتطلع إلى نفوس المعيد.. يرى الأعمدة المنخضة.. يتقدم نحو البهو التالي.. مازال مترددا ويتطلع لنفوس البهو التالي.. ثم يتقدم.. يتوقف على عتبة قدس.. الأقداس.. العصفافير ترفرف.. يرتفع صوت زقزقتها المعيد من الخارج شامخ في ضوء القرب.

الحصن

أما شادي فقد اختار معبد حور بنقوشه وأسطوره لكي يحكي لنا.. كيف قام المصريون بزعامة كهنتهم أخبت احتلال عرفته مصر في تاريخها القديم، وكيف شد كنهة إدفو هذا المعبد الضخم في مواجهة الاحتلال المقدوني الإغريقي وتحت وطأته، ليصبح حصدا أو كتابا حفظ الأساطير والطقوس والأعياد بلغتها القديمة على الحجر وقيل أن تنسى إلى الأبد المعيد إذن هو الحصن، والحصن، فيلم لشادي عبد السلام ولكنه لم يكتمل.

حقيقة تاريخية

نمرحت مصر الفرعونية للغزو الأجنبي من همكسوس وغيرهم ولكنها كانت تستعيد استقلالها دائما فتأتي أسرة فرعونية جديدة تحتفظ بتقاليد الحكم الصارية في القدم وتستمر محفظة بلغاتها ولغتها، ولكن منذ فتح الإسكندر مصر عام ٣٣٢ ق.م خضعت مصر لحكام أجانب لما يقرب من ألف عام. من المقدونيين والرومان فيما عرف بالحضارة الهيلينية، وفي نهاية الألف عام أصبحت مصر جزءا من العالم الإسلامي فاختلت لغتها، وتغير نظامها الاجتماعي، واعتمدت ديانة جديدة، وانطلعت الصلة بماضيتها. (١)

التسلل الإغريقي

رما لم يبتدأ المصريون الذين رحبوا بدخول الإسكندر بتلك الحقيقة فقد اعتقدوا أنه جاء حليفا يخلصهم من الفرس عدوهم المشترك، لما أظهره من احترام لديانتهم حينما نصب نفسه في منف فرعوناً على البلاد حسب التقاليد المصرية، ولطمح لم يكتفوا في البداية هذا التناقض بين احترامه لديانة البلاد وتقاليدها وبين الاحتفال الإغريقي الذي أقامه بعد ترويجه في منف (٢)، ولطمح لم يكتفوا أيضا بملاحم تلك المدينة التي أنشأها على شاطئ البحر المتوسط وأسماها باسمه.

وقد انضمت أفكار الإسكندر فيما بعد عندما خضعت له الإمبراطورية الفارسية، فقد كان يرمي إلى توحيدها بتخريب ثقافات شعوبها العريقة ومن بينها مصر ودمجها في الثقافة الهلينية (٣) فالتفة الإغريقية سوف تتسلل مع تحرك الجنود والمستعمرين والتجار، ولتخلل الاقتصادى سوف يصحبه. تسلل مغزوى متبادل، حيث تنتشر نظرية الحق الإلهي الملكي المصرية في عالم الإغريق بينما

تنتشر المفاهيم الفلسفية الإغريقية في شرق البحر المتوسط بأكمله، وقد أخذ بالفلق مبدأ الحق الإلهي كصيغة شرعية للحكم عندما أصدر مرسوما يحتم على كل المدن الإغريقية التي أنشأها ضم عبادة الإسكندر إلى عبادات آلهتها (٤) ولكن ملكية الإسكندر طوعت نفسها لمبادئ الإغريق الديموقراطية التي طبقها في المدن والتي منحها حق تكوين حكومات تنتخبها الطبقة المتوسطة. وهكذا وضع الإسكندر ترتيبات الدمج بين نمط ملكية الشرق وبين نمط الديموقراطية في نظام سياسى واحد.

ولكن ترتيبات الإسكندر في تنظيم الإمبراطورية ظلت ترتيبات أولية نظرا لوفاته المبكرة عام ٣٢٣ ق.م.

اقتسم قواد الإسكندر إمبراطوريته فيما بينهم، واستحوذ بطليموس بن لاغوس على ولاية مصر، وكان أشد قواده طموحا ودهاء فلم يهبط حتى أسفل بها ٣٥٥ ق.م وحكم أسرته مصر حتى عام ٣٠ ق.م ولا شك أن سياسته كانت تجسيدا لأفكار الإسكندر فقد كان موضع ثقته أثناء إقامته في مصر وقد تبنى خلفاؤه الأول هذه السياسة من بعده.

لم ينشئ بطليموس الأول سوى مدينة واحدة في الصعيد على النمط الإغريقي مثل الإسكندرية، سماها «بطلمية» لتصبح تلك المدينتان الجديدتان بالإضافة إلى مدينة «نقراطيس» القديمة في الدلتا والتي أنشئت قبل الإسكندر مراكز مدنية يتسلل منها شعاع الحضارة الإغريقية إلى مصر.

وهو أول من انتهج سياسة إسكان أكبر عدد من الممرزقة معظمهم من اليونانيين، ومنحهم الإقطاعات من الأرض البيور لاستصلاحها وللإقامة عليها بين المصريين في القرى وعراصم المديرات على شرط أن يكونوا مستعدين

لأداء الخدمة العسكرية كلما دعت الحاجة لذلك (٥)، بمعنى أنه نشر الجنود بين السكان في صفة مدنية، لتنتشر معهم لغتهم وفنونهم وآدابهم، وأساليبهم التقليدية في الحياة، ونظمهم المدنية، ونواحيهم الرياضية والثقافية، وأعيادهم وألعابهم.

لم يكن هناك تدخل في الديانة المصرية، فترك الأهالي وشأنهم يمارسون شعائر أجدادهم المعتادة في المعابد القديمة، وثمة مزج بين بعض آلهة المصريين وبعض آلهة الإغريق لتحقيق مصلحة مشتركة، ولكن استنباط ديانة جديدة تنحوى على خليط من الأفكار المصرية والإغريقية لتصبح الديانة الرسمية للبلاد يعد حادثا فريدا ليس له مثيل في التاريخ (٦) ويدل على السياسة التي اتبعتها بطليموس لنشر الأفكار الإغريقية، فقد اجتمعت لجنة من العلماء لترتيب إلهها من عناصر تم استيفاقها من مختلف الديانات وتم اختيارها لتتناسب احتياجات اللحظة وحسب فهم أعضاء اللجنة، وقد استقر رأى أعضاء اللجنة على أن يكون مسرور الديانة الجديدة ثالوثا يتألف من سيرابيس وإيزيس وهاروبوراتيس، فقد تصبح هذه الديانة جذابة للإغريق والمصريين على حد سواء، وقد تشكل رباط الوحدة الدينية، وفي الوقت نفسه يعطى هذا الإجراء للدولة حقا في السيطرة على الديانة الرسمية دون اغتصاب لمصالح الديانات الراسخة في البلاد.. وخاصة أن إضافة ديانة جديدة لديانات البلاد المتعددة قد لا يزعج أحدا، وسوف توضح هذه الديانة الجديدة تحت إشراف موظفي الملك دون أى لوم، بينما تترك المؤسسات الدينية نعالها على أمل أن تتلاشى أو تندمج مع الديانة الجديدة الأكثر بريقا برعاية الملك لها.

وزعم تغليف هذه الديانة الجديدة بطبوس وخواص مستمدة من الديانة

المصرية، إلا أن الروح اليونانية هي السائدة. على مفهومها الأصلي. بالإضافة إلى أن تمثيل هذا الإله للناس جاء طبقاً للأفكار اليونانية في صورة رجل في مقتبل العمر ذي جمال فتان أشبه بزيوس اليوناني، بفرض سحب عبده من المصريين إلى الدائرة الإغريقية.

وأصبحت اللغة الإغريقية هي اللغة الرسمية للبلاد. ورغم أنه لا يوجد أي إجبار على تعلمها ورغم استمرار لغة البلاد وكتاباتها القديمة إلا أنه من الطبيعي أن يتعلم الصغار اللغة الإغريقية حتى يشقوا طريقهم في الحياة. وقد أنشئت المدارس الإغريقية لهذه الغاية ومعها الألعاب الإغريقية، وقد ظهرت هذه المؤسسات منذ البداية في المدن حتى في طيبة ذاتها، وتجمع الطماء في جامعة الإسكندرية وانشطوا بأعداد خلاصة للتحاليم المصرية والتاريخ المصري لفائدة العالم أجمع ولكن في ثوب إغريقي.

وأجبرت التجارة المصرية على تبني نظام المصالحات المعدنية ونظام البنوك والرأسمالية الرومانية كوسيلة لتبادل السلع والاستثمار.

انفصال الأسرة الحاكمة عن الشعب

تحولت أسرة البطلمة تدريجياً لمجرد أسرة تمثل عائلة ولكنها لا تمثل أمة. فقد سادت الخلافات الأسرية وسادت معها جرائم القتل فقد قتل بطليموس الرابع أسرته بأكملها، وقتل بطليموس الخامس كل من عكر صفو مزاجه، وظهرت عادات في البلاط لم تعرفها مصر من قبل فأصبح الملك طاغية واستخدم الحق الإلهي الملكي لقرير أمواه السلطة المطلقة فاستبدلت الثقة بالمدل وأخفت مفهوم القوة القانونية التي كانت توجب احترام الناس للملك واحترام الملك للحدود.

وأصبح العرش ملكاً لمن يأخذه بالقوة^(٧). وأصبحت كل الشرائع الأخلاقية التي استقرت عليها معاني ألقاب الفرعون، أمراً متنياً.

الأجانب والمصريون

لتجهت أنظار البطلمة صوب الأفق الخارجي عن مصر ونحو الحوض الشرقي للبحر المتوسط من أجل القيام بدور رئيس في محيطه وللسيطرة على التجارة العالمية فاستعانوا بالجند المرتقة من اليونانيين والمقدونيين والآسيويين لتكوين جيوشهم وأساطيلهم على طراز مناصيهم، كما استعانوا بالمدنيين من هذه الجسديات لإعادة تنظيم شئون الإدارة والنفوس باقتصاد البلاد^(٨) لتوفير الموارد اللازمة لتغطية نفقات سياسهم الخارجية، فشحجوا هؤلاء الأجانب على الاستيطان في مصر بمنحهم الامتيازات وإسناد الوظائف العليا إليهم، ولإجلال في أن هؤلاء الأجانب الذين وقفوا على مصر في القرن الثالث قبل الميلاد كانوا يشكلون طبقة منفصلة جعلت من سكان البلاد مواطنين من الدرجة الثانية.

وقد أساء هؤلاء الموظفون فيما بعد استخدام سلطتهم، واستباحوا لأنفسهم سلطات لم تكن من حقهم، فهم يستولون دون وجه حق على السلع المستوردة من خارج البلاد، ويحصلون الضرائب بمعدلات أعلى من المعدلات القانونية، ويفتصبون أجزاء من أراضي المعبدين، ويفرضون عليها ضرائب سبق الإعفاء منها، وينتزون أموال المزارعين باستخدام مكابيل أكبر من المكابيل الرسمية، ويستخدمون مزارعي الملك ومواسيهم لأغراضهم الخاصة. ويستبقون لأنفسهم المبالغ التي يجمعونها للخرانة العامة. ويعطون لأنفسهم حق الفصل في الشكاوى وسجن الناس وانتشرت الرشوة في الأداة الحكومية، مما أثار السخط والغضب الشديد بين الناس.^(٩)

وظهرت طبقة من المصريين من الكعبة ومخار الموظفين الذين اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية وخصصوا لرؤسائهم الأجانب، ويتعمقوا باحتقار المصريين والأجانب.

لما باقى المصريين فكانوا إما زراعا في أرض الملك وعمالا في احتكاراته الصناعية يعملون لحسابه ولما تجار تجزئة أو رعاة وصيادين وكانت تشدد عليهم الضرائب كلما احتاج الملك لمزيد من المال. فهم الركيزة الأساسية والدخل الثابت للملك. وكان يفرض على الأهالي أداء خدمات إجبارية مثل صيانة الجسور وشق الترع كل عام. والعمل في المناجم والساحر كلما احتاج الأمر وذلك لقاء أجر قليل.

وكانت سياسة الملك هي الحصول على أكبر قدر من الربح مع إقصاص التكاليف لأكثر حد ممكن على حساب أجور العاملين في أراضي الملك واحتكاراته الصناعية من المصريين^(١٠).

ولم يكن المصري أبداً في بيته، فقد فرض عليه أن يتقاسم بيته مع أرباب الإقطاع من الأجانب والذين كانوا يمتلكون هذا الإيجار أسوأ استفلا فكثر للمشاحنات بين الأهالي وضيقهم الدخلاء^(١١).

وليس من العسير أن نتصور شقاء المصريين الخاضعين لموك أجنبي بل لجس غريب بأسره تطلق في أنحاء البلاد وشلوها ببعثا عظيمة الماضي مازالت ماثلة في وجدانهم. ولزاء هذا انشقاق هجروا الأراضي والمصانع. وأهملوا الحرع والجسور، وتحولوا إلى جماعات تسطوا على المصايد والإقطاعيات المملوكة للأجانب أو إلى قراصنة في النيل يسلبون سفنهم وبضاعتهم، مما تسبب في تدهور اقتصاد البطلمة الذين فرضوا ضرائب جديدة

أضافت أعباء أخرى على الفلاحين والعرفيين .

أما الأرستقراطية المصرية فقد جردتها البطالة من ممتلكاتها وثروتها إنقاء لنفوذها فلاشك أن الفراعنة الوطنيين كانوا ينتمون لهذه الطبقة .

كما استبعدوا المحاربين المصريين من الاشتراك في الجيش والأسطول .

الكنهة

عرف البطالة أهمية الكهنة وخطورتهم على سلطان الملك . ولذا أظهروا احتراما للديانة المصرية ولكنهم في الوقت نفسه وضعوا من النظم مايكفل تغليب أظافر الكهنة وخضوعهم لهم ، فأسندوا إدارة أراضى المعابد إلى الحكومة واستولوا على دخل المعابد من الضرائب على زراعة الكروم والفواكه والبقول ولغوا احتكار المعابد لصناعتي الزيت والكتان (١٦) لكي يضعفوا من قوة الكهنة فيبسطوا لهم أيديهم بالمعاش أو يكفوها تبعا لموقف الكهنة منهم . وقد أشاع البطالة الفرقة بين زعماء البلاد الروحانيين حيث اقتصروا بعض معابد الآلهة بالامتيازات دون المعابد الأخرى . فقد كانت العلاقة متوترة بين البطالة وبين كهنة آمون في طيبة بينما كانت العلاقة بينهم وبين كهنة منف على مايرام (١٧) .

الفرعون المنتظر

كره المصريون حكم البطالة وتمنوا أن يخلصوا البلاد من حكمهم ، كما تخلص أجدادهم من الهكسوس بعد حكم دام نحو قرن من الزمان .

وتتلخص أسباب كره المصريين لهذا الاحتلال الإغريقى - المقدوني في نقاط ثلاث: الإطاحة بالملكية الوطنية وإخضاعها لحكم أسرة أجنبية ، استقلال المصريين اقتصاديا وتجريدتهم اجتماعيا ،

تهديد الديانة المصرية (١٨) ولكن ينبغي أن نتذكر أن الصراع الحقيقي كان ضد الملكية الهلينستية (١٩) فجرد استعادة الملكية الوطنية كان كفيلا بإصلاح حال البلاد ، لأن إقامة العدل وتوفير الرخاء وحماية الديانة وحماية البلاد من الأعداء واجب مقدس تفرضه العقيدة على فرعون مصر نحو شعبه .

كان من التصحيح في ذلك الوقت إحراز النصر في هذا الصراع عن طريق الحرب ، فانتخذت المقاومة صبغة منوية تتمثل في الأدب الديموطيقى ، وصيغة روحية تتمثل في التبشير بالخلص المنتظر واستقطاب الناس حول هذه الفكرة لبث روح المقاومة بينهم ، وهذا يأتي دور للكهنة المهم مستودع الحكمة القديمة وحافظي الشرائع والعرفين بها .

والقول بأن الكهنة قد صوروا البطالة على صورة الفراعنة الشرعيين بالقائهم وصفاتهم ومهامهم ، لايدل على ولاء الكهنة لهم ، فشكل منصب الفرعون يعد أساسيا حسب العقيدة الدينية حتى ولو كانت الشرعية وهمية ، لأن خلر هذا المنصب يعرض حياة المصريين - كما يعرض نظام العالم بأسره - للانهيار وفي الواقع فإن هذه الإعلان العلني للولاء لايزيد عن الصورة ويكلف دون شك شعورا عميقا لدى الكهنة والمصريين بأن البطالة غزاة مثل باقى الغزاة (٢٠) .

فبمرغم ما أبدله كهنة (منف) من ترحاب بالإسكندر فلايد أنهم قد رأوا فيه شيئا (لتفوق) (٢١) فقد كان المصريون يعتبرون الإغريق بصفة عامة أشبها (لتفوق) الذى يعتبر نظيرا (لست) و (أوبسيس) وكانت هذه الآلهة الثلاثة رموزا للتفوضى ضد الانتظام الذى وضعه الخالق منذ النشأة الأولى وضد الاستقرار والعدل وكانت حمايتها جميعا من مهام الفرعون الوطنى (٢٢) وكانت العلاقة

بين البطالة والكهنة المصريين تنسم فى أغلب الأحوال بفقدان الثقة ، بل والإزدراء المتبادلان . لكن كلا منهما كان يحتاج للآخر فما زال الكهنة يستحذون على الناس بتأثيرهم انعطيم ولا مانع لدى البطالة من استخدام هذا التأثير لصالحهم حتى يبدو حكمهم شرعيا أمام المواطنين ولا مانع لدى الكهنة من إظهار أسمى آيات الشكر والعرفان حتى يحصلوا على بعض الامتيازات لإعادة بناء ما تهدم من معابدهم (٢٣) وتسجيل أعيادهم وأساطيرهم وشعائهم على جدرانها ، خوفا عليها من التأثير الأجنبى أو التشتت والصراع والتبشير بالخلص المنتظر .

الإضطرابات والثورات

تصدنا الوثائق عن تكرار وقوع الاضطرابات منذ عهد بطليموس الثانى بين المزارعين والعرفيين والتي كانت تنتهى بإضرابهم عن العمل وفرارهم إلى المعابد للاحتما بالآلهة وأخذت هذه الاضطرابات تزداد عنفا فى عهد خلفائه (٢٤)

ومن المعتقد أن الثورة الشعبية الأولى قد وقعت فى عهد بطليموس الثالث مما اضطره إلى ترك قسطنطينة الأمبوية والعودة إلى مصر (٢٥) .

أما فى عهد بطليموس الرابع فقد انتلعت أعنف الثورات وأطولها استمرارا بعد أن عاد الجيش المصرى منتصرا من مسوقة رفح ، حيث اشترك الجنود المصريون لأول مرة فى الجيش كمحاربين وحققوا هذا النصر على جنود العدو من المقدونيين والإغريق ذوى الخبرة العالية فى القتال - وأجبروهم على الفرار أمامهم مما أذكى روحهم الوطنية وشجعهم على الوقوف فى وجه الحاكم الأجنبى .

وقد بدأت هذه الثورة فى الدلتا ومصر الوسطى ثم امتد لهيبها إلى مصر

عين حور ورضدهم)، (الآتي سوف يكون ضددهم)، (العيان سوف تقبض عليهم)، (قليذبهج خونس) (لا يمكن منهم حور)، (ان يهزموا حور).

المقاومة الروحية

شيد المصريون بزعامة كهنتهم عديداً من المعابد تحت حكم البطالمة فأنشأوا معبد حور في إدفو، وحنحور في نندره وإيزيس في فيله ومعبدى كوم أمبو وإسنا، وقد تم إنشاء هذه المعابد في ظل كفاح خفى دائم بين البطالمة والكهنة^(٢٣)، كان هناك نزاع مستمر حول حق المعابد في حماية اللاجئين، وكان هناك نزاع أشد حول ثروات المعابد فقد إغتصب البطالمة الأوائل حق إدارة هذه اللوات، وخفصوا الضرائب والعوائد التي كانت تدفع لها، حتى يخسفوا زعماء البلاد الرحيبين لمطالنتهم. غير أن الكهنة استردوا حقوقهم السلوية فيما أعقب ذلك من ثورات واضطرابات ومن الشابت أن العمل في بناء هذه المنشآت، كان يبدأ بهيبة ملكية. مما اغتصب من أموال المعابد. ثم يستمر العمل على حساب ماتبقى للمعبد من موارد خاصة ساهم فيها الشعب وزعم هذا فقد لاحتوت النصب التذكارية على نصوص تشيد بما قدمه الملوك من أعمال للألهة، وعلى نصوص أخرى، تبين لنا كيف كان الكهنة يصوغون شكرهم على هذه الأعمال. ولكن ما هذه النصوص إلا صيغ للمهادنة بين الملوك الأجانب وبين الكهنة المصريين، فليس من المعقول أن تكرم أقدم هيئة دينية في العالم ملوك شعب أجنبي أكثر مما كرمت ملوكها الوطنيين وليس من المعقول أيضاً أن يكرم البطالمة رموز الديانة المصرية.

وقد استغرق بناء هذه المعابد زمناً طويلاً، تخلته فترات من الانقطاع عن العمل بسبب الثورات الشعبية. وشارك في

أسطورة أزوريس^(٢٤) التي تؤكد بوضوح النزعة الوطنية ضد البطالمة وقد ساد تداول هذه الحكايات منذ بداية حكمهم.

ونجد في الفترة من ١٣٠-١١٥ ق-م قطعة من أدب النبوءات ثبت تداولها في القرن الثاني والثالث قبل الميلاد. تسمى «نبوءة صانع الفخار». (٢٤)

«وحينئذ سوف تهجر للروح الحامية المدينة التي أنشئوها وسوف تذهب إلى منف ومعها الآلهة وسوف تهجر وسوف تنتهي شرونا عندما ترى مصر الأجانب وهم يتساقطون كأوراق الشجر.. وسوف تصبح المدينة الواقعة على البحر مكانا يجفف فيه الصيادين شباكهم لأن الروح الحامية قد ذهبت إلى منف ولذا من ير عليها سوف يقول... «كانت هذه هي المدينة التي تحوى الجميع والتي عاش بها كل أجناس الأرض».

الرسالة واضحة: الروح الحامية هي الفرعون الوطني المنتظر والأجانب هم البطالمة ومدينتهم هي الإسكندرية ومنف سوف تنهض ثانية، وهكذا عبر المصري عن تمسكه بملكيتهم الوطنية بالكلمة في تراث أدبي ديموطيقى شديد الحيوية ومن المحتمل أن هذا التراث كان منشرا خارج الإسكندرية ولابد أنه ركز اهتمامه على المؤسسة الدينية المصرية وأن قوة تأثيره على الثورة قد ازادت من وقت لآخر.

وهناك دراسة طريقه^(٢٥) عن موقف المصريين من الأجانب في الفترة المتأخرة، تم جمعها من الأسماء التي أطلقها المصريون على أبنائهم في هذه الفترة والتي تعنى أن الأعداء لن يتصرفوا، أو أن إلهام سوف يتعقبهم، ولم ينكر من هم هؤلاء الأعداء أبداً ودائما ما يشار إليهم بضمير الجمع (هم) أو (هؤلاء) وهذه أمثلة من مجموعة صنعة من الأسماء: (ضددهم)، (لكن

العليا عام (٢٠٧ - ٢٠٦ ق-م) إذ إن نقوش معبد إدفو تحدثنا بتوقف البناء في المعبد في ذلك العام عندما اندلعت الاضطرابات ولجأ إليه من أناروا هذه الاضطرابات، وقد امتدت هذه الثورة إلى طيبة واستمرت فيها حتى عام ١٨٦ ق. م حيث استؤنف البناء بالمعبد مرة أخرى، ويبدو من الوثائق أن منطقة طيبة قد أعلنت استقلالها في تلك الفترة تحت زعامة (أرماخيس) ثم (إنخاساخيس) (٢٦).

وكان البطالمة يقابلون هذه الثورات بالمعاقب الشديد فيزاد عنفها، ثم تصدر المراسيم الملكية بالمو عن اللوات وإعطاء الصبح للمعابد، وإلغاء بعض الضرائب أو تخفيفها عن السكان أملا في وضع حد لها.

وما إن تهدأ الأمور حتى تقوم الثورات من جديد وتصدر مراسيم أخرى. استمرت هذه الثورات طوال حكم البطالمة في أنحاء متفرقة من البلاد ومع أنها لم تحقق هدفها المنشود في التخلص من الطغاة الأجانب إلا أنها على الأقل قد أرغمتهم على النزول عن جيروتهم وحققت للمصريين بعض المكاسب في الشطر الثاني من حكمهم مثل اشتراك المصريين في الإدارة والجيش وتخفيف بعض الضرائب عن المصريين والمعابد، وعودة أراضي المعابد إلى إدارة الكهنة، بالإضافة إلى أنها كانت من أهم أسباب إضعاف دولة البطالمة والقضاء عليها.

المقاومة المعنوية

استخلص العلماء من مجموعة الحوليات (الديموطيقية) أمثلة تؤكد المشاعر القومية ضد الاحتلال في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد حيث انتشرت مجموعة من الملاحم الشعبية عن بطولات الفرانعة مثل ملاحم الزعامسة وملحمة (سيزوستريس) وكذا

الجديد ثم تقام طقوس تكوير الصقر المقدس والملك الجديد داخل المعبد ويرتل دعاء «عام سعيد، ثم يتلو دعاء للإلهة سخمت لكي تحفظ الصقر من الأخطار.

ثم يعاد الصقر والملك الجديد إلى سكهة في شرفة بين صرحي المعبد ويقدم له قرابين من اللحم ويرمز ذلك إلى هلاك الأعداء ويعيش المصقر الحي أو الملك في شرفة الصرح لمدة عام إلى أن ينتخب صقر أو ملك جديد آخر. ولا يخلو هذا الطق من دلالة فقد اختص هيكل إدفو العظيم في صعيد مصر، طائر المقدس بالسيادة على البلاد عوضاً عن فرعون البلاد القديم فكلاهما تجسد لحورس دون المقدونيين الذين يحكمون من الإسكندرية (١٨).

عيد النصر

وكان يحتفل به في الشهر السادس من السنة، والنصوص الرئيسية الخاصة بهذا العيد محفوظة في الصفيين الأول والثاني من الواجهة الداخلية للجدار الغربي لحائط حرم المعبد ويوجد في الصف الأول نص الدراما المقدسة وفي الصف الثاني أسطورة «القرص المجنح»

والنص للرئيس في الصف الثاني هو «أسطورة القرص المجنح» وهي سردي قصص للحرب بين «حور» و «ست» والأسطورة مليئة بالتلميحات والدلالات ضد الأجانب وتحدث عن انتصار حور الحتمي وهو الفرعون الطابع تلك حقيقة واضحة كل الوضوح في النص الدرامي ولا تحتاج إلا لبضع الخيال كي يتبين للناس أن الهدف الرئيسي من مجموعة هذه النصوص بأكملها وبين الاحتفال الذي يشكل الجزء الأكبر فيها هو إنكسار الروح القومية وتحفيزهم على المقاومة وعلى التمسك بالأمل في انتصار حتمي لا بدليل عنه، وتسجل أسطورة القرص المجنح صراع «حور بحديث» ضد ست

الاحتفال ونصوصه مدونة على جدار السلم للشرقي بالمعبد الذي يؤدي إلى سطحه، حيث ينقل تمثال الإله من سكهة في محراب المعبد في مركب يتقدمه حملة الأعلام المقدمة لتطهر طريقه من كل شر وحوله الكهنة والبخور وحامل رمحه المقدس، ويصعد المركب إلى سطح المعبد ويوضع التمثال في جوسق الإله وعند الظهيرة ترفع الملابس عن الإله ليتحد مع الشمس فيتجدد للخصب والبناء، للإله وللمصر.

ثم تقام شعيرة فتح الفم للإله ولكل تماثيل الآلهة وصورها المنقوشة على جدران المعبد فيتجدد للخصب والبناء للمعبد وما يحتويه من آلهة بل والفرعون الذي يتوقف عليه رخاء مصر لمدة عام آخر والفرعون هنا هو الصقر المقدس الذي سيأتي الحديث عنه فيما بعد.

عيد التتويج

ويحتفل به في الشهر الخامس من السنة ومجموعة نقوشه الفاخرة مدونة في الصفيين الأول والثاني للواجهة الداخلية للجدار الشمالي لحرم المعبد، وتتألف هذه المجموعة من ثمانية مناظر عظيمة تصحبها نصوص مطولة، وكان يحمل تمثال الإله حور في محفته من الشرايب وسط مركب يشبه مركب احتفال عيد رأس السنة ولكن للكهنة في المقدمة يلبسون قناع الصقر والذين في المؤخرة يلبسون قناع ابن لوى وهم في ذلك يمثلون أجداد ملوك للملكتين في الوجه القبلي وفي الدلتا.

ويمر المركب في صمت خارجاً من بوابة المعبد الرئيسية متجهاً إلى معبد للصقر المقدس بجوار الصرح حيث تتجمع الصقور المقدسة التي تم تربيتها في خميلة المعبد وينتخب واحد منها ويمتدح بأنه هو وارث الإله والملك

بنائها عديد من الأجيال. ورغم هذا فقد تم تشييدها وفق مخطط واحد متكامل ووفقاً لما تصوره الكهنة من تخطيطها في الزمن القديم ولما هو ثابت في الكتابات المقدمة، أما المناظر التي تزين الجدران فهي نفسها المناظر القديمة من حيث مواضعها، وجمع الكهنة النصوص القديمة التي أضفت عليها القرون قداسة عظيمة. وتم نقشها على الجدران خوفاً عليها من التأثير الأجنبي ومن التشتت أو الضياع.

وتعد هذه المعابد، معابد مصرية من حيث التخطيط والعمارة وطرز الزخرفة إلى حد أن علماء الآثار لم يستطيعوا التعرف على تاريخ معبد إدفو قبل قراءة نصوصه مما يدل على خلوه تماماً من أي تأثير أجنبي، كما يدل على مقاومة الكهنة للثقافة الإغريقية التي تهدد البلاد.

والآن حان وقت الحديث عن الأعياد والشعائر والاحتفالات وأساطير حور المدونة على جدران معبد حور بحديث في إدفو وما تنطوي عليه من أفكار سياسية بالإضافة إلى الأفكار الدينية وشعائرها. ساعدت بلاشك على إنكسار الروح الوطنية وجفرت الداس على المقاومة والتمسك بالأمل في انتصار حتمي لا بدليل عنه، يحتفل المعبد بأعياد كثيرة تقام لها الطقوس والشعائر كل عام ومعظمها مدون على جدرانها وذلك خلاف الصلوات وأشعار اليومية وسوف تقتصر على الأعياد المهمة وعلى دلالاتها وعددها أربعة أعياد هي: عيد السنة الجديدة عيد تتويج الصقر المقدس - عيد النصر - عيد الصقر المقدس وذلك اعتماداً على شرح سليم حسن الوافي لها (١٧).

عيد رأس السنة:

ويحتفل بالمعبد في اليوم الذي يزيد فيه الليل مناح الحياة، وصور هذا

يوما وكان يبدأ فى دندرة قبل هذا الموعد بأربعة عشر يوما أخرى. حيث تأتى الإلهة حور إلى إدفو فى سفينتها المقدسة وسط موكب نهري وأسطول عظيم من القوارب وترسو سفينتها فى أنفو حيث يستقبلها الألهة بالفرح ويستقبلها حور بحديث وتبأبعه الخطاطيف. وتحمل محفنتها فى موكب عظيم يشق طريقه وسط الاحتفالات والابتهالات والفرح ويمضى حور وحجور إلى معبد قريب حيث تقام شعيرة فتح القم وتقدم القرابين من باكورة فاكهة الحقل وتتوالى الاحتفالات والشعائر إلى أن يصل الإلهان إلى المعبد ويتم الزواج المقدس ويقضيان الليل فى المحراب .

وفى اليوم التالى تقام الاحتفالات والشعائر وتطلق أربع أوزات إلى جهات العالم الأربع وتحمل كل واحدة منها رسالة «إن ملك الوجه القبلى والوجه البحرى حور بحديث رب السماء قد إستولى لنفسه على النجاج الأبيض وتسلم النجاج الأحمر وتقام الشعائر التى ترمز للقضاء على الأعداء مثل وطئهم بالأقدام وطعنهم بالسيف كل الشعائر والطقوس والأساطير المدونة على جدران المعبد والتى تقام بداخله وخارجه تتطلع إلى القضاء على العدو ولا تعترف إلا بالإله حور ملكا على البلاد حتى يأتى الفرعون المنتظر. ولكنه للأسف لم يظهر أبدا .

والآن وبعد هذه المقدمة التاريخية لفترة البطالة أقدم للقارئ ملخصا لمشروع فيلم الحصن نمدت فيه الإيجاز الشديد حسب ما توفر لدى من مادة مصورة أو مدونة سوف أثير لها فيما بعد

الحصن

ملخص مشروع الفيلم

الصباح الباكر

نقوش الحائط الشمالى للمعبد... وقيرة... تمتد إلى ما لا نهاية تملأ المنظر تتابع النقوش التى لا تنتهى... يظهر ركن

من الرماح): أى أنه كانت هناك عشرة خطاطيف مصحوبة بكلمات وحركات مناسبة قد رشقت بالتوالى، خطافان فى كل مرة فى صورة فرس النهر، والفصل الثانى يحتوى على منظرين لهما علاقة بالابتهاج بالنصر فى المنظر الأول يرى «حور» جالسا فى سفينته ويطلب الثوث من الشبابة حاملى الخطاطيف، وفى المنظر الثانى يفرح الناس بحور عندما توج وقد شارة الملك، والفصل الثالث هو عبارة عن الاحتفال بالنصر ويحتوى على رولينين خاصتين بمزيق أعصاه ست بفصل بينهما فاصل وأخيرا الخاتمة وفيها يعترف بأن حور قد انتصر وأن أعداء الآلهة والملك قد هزموا.

والطبيعة المزودة لهذه الدراما واضحة منذ البداية فذكر حور بحديث الذى يمثل مصر العليا، وحور من فى نص انتصار حور والذى يمثل الوجه البحرى بالإضافة إلى عشرة الخطاطيف المذكورة فى الفصل الأول والتى تطعن كل واحدة منها فرس النهر تثبت هذا الازدواج طعنة من أجل مصر العليا ثم طعنة من أجل الوجه البحرى لذا تجد دائما طعنة من حور بحديث تتبعها طعنة من حور «من»، فهذه الدراما لا تعنى فقط بمصر ولكنها معنية بالأرضين التى تكونها ولابد أن الجمهور كان يأخذ هذه الحماش وهو شاهد هذه التمثيلية ويردد «الثبات .. ياحور الثبات».

الزواج المقدس:

يتسم هذا العيد بالشعبية أكثر من الأعياد السابق ذكرها لأن جزءا كبيرا من الاحتفال كان يحدث خارج جدران المعبد.

وكان يحتفل به فى إدفو فى (الشهر للحادى عشر من السنة) وفى أول يوم من الشهر القمري ويتهى فى اليوم الذى يبلغ فيه القمر للتمام أى يستمر خمسة عشر

وتبأبعه وتستخدم المعارك المختلفة بينهما فى كل موقع عنى أرض مصر حتى فى النوبة وتنتهى بهزيمة ست وتبأبعه الذين يتخذون أشكال أفراس النهر والتماسيح والسباعين أثناء الصراع وتعد كل هذه الأشكال رموزا للبطالة فهى ترمز للشر وللأجانب أعداء مصر والفرعون ومن هنا فالأسطورة بأكملها تقدم ما يشبه السرد التاريخى لصراع حور وبالتالى الفرعون، ضد قوى الشر، وكان الصراع من أجل ملكة مصر والتسيد عليها وإنتهى كما قلنا بهزيمة «ست» ولكن الهزيمة غير كافية، فقد قام أتباع حور بتفطيع أرسال ست وتبأبعه وأكلهم، ويتفق ذلك مع مبادئ السحر فقد دمر الشر واستحوذ المنتصر على قوة فاعلة.

ولو استفسر الملك البطلمى عن مغزى هذه القصة، فمسوف تكون الإجابة بلا شك، أنها مجرد قطعة من الأساطير المصرية تلخص تدمير أعداء جلالته، لكن لابد أن السعنى والرمز وراء هذه الأسطورة كان واضحا فامسا للمصريين^(٢٩).

وتنتهى الأسطورة بشرح لسبب وضع القصر المفتح فوق كل أبواب المداخل فى المعابد المصرية، ثم يستمر النص فى تفسير أن القصر المفتح هو حور «بحديث» الذى له السيادة على الوجه القبلى والبحرى وهو الذى يهزم العدو دائما.

انتصار حور:

ويعتقد «فرمان» أن هذا النص وضع فى صورة تمثيلية مقدسة تحتوى على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. وكان يتم تمثيلها حول البحيرة شرق المعبد والتى لم تكتشف حتى الآن لأنها تقع تحت نحت بيوت مدينة إدفو الحالية.

والفصل الأول قسم خمسة مناظر وهو عبارة عن شعائر الخطاف المقدس (نوع

صوت تحوت مناديا «أظهر للعالم، كي يسبح بحمدك ويعدده
«عندما يبلغ الأفق بوضع اسمه بين الآلهة.. صوت إيزيس
«قراى تخور، إنها على وشك الولادة، قرص الشمس يبدأ فى
الارتفاع خلف الغاب العالى.

ويبحث ست على المولود الذهبى فى أرجاء حتى وجده فى
المنافع فجاءه على شكل عقرب.

«حور ولدغة العقرب،

المنافع.. سماء بعد الغرب الداكنة.. صوت خافت
كالعشرة.. صراخ طيور مفزوعة، صوت من الأعلى ينادى
«إيزيس أن تأتى مسرعة، ويتتابع أفق من الغاب.. ثم يتتابع
إلى أن يظهر الجزء المصنوع من أفق السماء وتظهر إيزيس
بعيدا تقترب مسرعة صاعدة باطلة تظهر وتختفى، «صاحت
الآلهة كمن لدغه عقرب.. أرض صغيرة خالية من الغاب
الطفل حور بلا حراك إيزيس تحرى وتركع بجانبه..
«سأحميك باولدى سأحميك، لأن يهرى رأسك أمام من يضم
لك الأذى، تدخل «نفثيس، قلقة تدور حول الطفل حور وتركع
عند أقدامه مندحشة تغطي وجهها بهتزاز بالبكاء.. تلمس
الأرض براحتيها وتضمها على رأسها.. «لا حياة فى جسده،
القلب صامت، تتجمع أشباح مظلمة «جذبت صرختى سكان
المنافع ويكروا لجلال تعاستى، قالت «نفثيس، وجهى يصحبك
إلى السماء حتى يكف ملاح الشمس عن التجديف، إيزيس
تنظر إلى أعلى تجاه السماء ترتفع أبناها حور وتمسكه قريبا من
صدرها تنهض تخاطب إله الشمس فى السماء تشير بيدها
تتحرك مضطربة تجرى دون هدف تستعطف وتأمر أى رع
لذغ حور وريث وريثك، يتوقف قرص الشمس عن المسير
صوت تحوت «أن يصيب الطفل شر فالحماية تأتيه من مركب
الشمس التى تسير ملايين السنين، إيزيس تتراجع «نفثيس،
تقترب منها وتركع وتلتجج «إيزيس، «ألا ما أنبل ماكن قلبك
ياتحوت،!! تحوت، «لقد جلت بنمات الحياة لكى أعيد الطفل
إلى أمه سليما معا فى.. إيزيس تتراجع وتركع ثم تضع الطفل
أمامها على الأرض وتحنى رأسها نفثيس تنحني إلى الأمام
وترقب الطفل حور الرافد بينهما تحوت.. «إنك فى حماية أبنيك
وصوره فى الأقاليم، زل أيها السم لن تتحرك الشمس من
مكانها وسيغم الظلام حتى يبدأ حور، بكاء طفل خافت إيزيس
تنحني إلى الأمام وترفعه بين يديها، نفثيس تزحف إلى
جوارها وترقب عليه، إيزيس تنهض بالطفل بينما الكروى يقرأ
كما لو كان الطفل يتوج. صوت تحوت «إن صفاتك تعميك أى
حور يامن تتأخذ بأثر أبنيك. أشخاص يدخلون على مسافات
غير منتظمة ينصتون فى خشوع مدهشين، إيزيس بعيدا فى

المعبد ويمر.. الحائط الغربى حاملا نقوشه إلى الصق.. كتاب
يفتح، يظهر الصرح السلاق وإلى جواره مجموعة من الرجال
يرتدون جلابيب سوداء وعمائم بيضاء يتعلمون إلى النقوش
إلى صفحة الكتاب. يدور حديث بينهم يملؤهم بالدهشة
والشجن.. يأتي الصوت خافتا ثم يعلو ويطن، ويتسالم أحدهم
فجيبه الآخر وتبدأ حكاية المعبد.

«من هم البطالمة؟»

أبناء أحد قواد الإسكندر استلباه بصدر رحب.. ساد للظن
أنه جاء يخلصنا من الفرن، ولكنه جاء ينتزع منا حكمنا
الوطنى، ويسد طريقا للحياة عرفناه منذ القدم مجموعة
الرجال تجول فى أنحاء المعبد. بين ممراته وأبائه الضخمة
يتعلمون إلى هذا الأثر الجليل الشامخ بينما نسمع بقية القصة.

.. كيف عانى الشعب المصرى بطبقاته كافة تحت حكم
هؤلاء الأجانب؟ وكيف قاومهم بالتمرد والثورة... وكيف
شيد الكهنة تلك المعابد الضخمة حصونا تحفظ ثقافة البلاد إلى
الأبد...

وتتوالى أساطير المعبد.

«الصقر الذهبى،

غابة تخيل موحشة فى ظلام الليل.. يومض البرق
فيصنئ الغابة ثم يعود الظلام.. صوت العاصفة.. ويومض
البرق مرة أخرى فترى قمم التخيل المنيعة.. تسمع صوت
إيزيس وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها فابتهج قلبها
وهي تبكى زوجها أوزوريس الذى قتله «ست، وميض البرق
يزأر.. تلمس جسدها شاردة تتشكك «فهي خائفة من عودة
ست منتقما.. وميض البرق ولكن الصوت خافت.. إيزيس
تكسح طفلها المنتظر تنظر إلى أعلى باحثة تدعو الآلهة
لحماية الطفل فى أحشائها.. صمت.. إيزيس تستدير بخفة
وتقف ساكنة تلصت بخشوع واحترام.. صوت تحوت «أصغ
إلى فمن أسرشد بحكمة الآخرين كتب له البقاء، ويصمحا
بالتوجه إلى منافع خميس يحملها الذهبى لتحمية من عدوه
«ست، إفريز من أزهار اللوتس المنقوش فى المعبد.

مزعج

منافع خميس.. بعد الغروب

مزعج

زهور اللوتس بحجم أكبر

«مولد الصقر الذهبى،

غاب المستنقعات العالى وكأنه سور لانهائى. أمام سماء
الشروق يتخالب الغاب حتى يظهر قرص الشمس المشرق..

في الطبيعة والحقول بمداية أماكن الزيارة المختلفة أثناء الاحتفال وينتهي هذا المشهد بفشل حنجر وهو تحتضن حور في إحدى غرف المعبد ثم تأتي بعده رقصة الكف التي أشرنا لها في أول المقال.

التنويج

ومشهد التنويج يصاحبه نص ونقوش التنويج متوفرة بالمعبد.

مشهد احتفال رأس السنة

وهو منقوش على جدران السلم الشرقي بالمعبد حيث ناورس الإله يحمله الكهنة في مركب احتفالي وهم يصعدون السلم إلى السماء ويصحبه نص «باسكني الأفق، أما صغيرة فتح القم فتروبيها من نقوش المعبد.

... «امض يا مروح القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء

ولكن أذنوك أبدا صاغية

ولتمش على قدميك

ولنقدم

في مثل هذا اليوم التهبج

من كل عام...

كلمة أخيرة

وفي النهاية أود أن أشير إلى أن هناك مادة مصورة مدتها حوالي ٧٥ دقيقة من لقطات الفيلم لم يجر عليها أي ترتيب وبدون صوت. ولحسن الحظ لدينا كراسة بخط يد شادي تحتوي على ١٤٩ صفحة بها أفكار أولية للفيلم يتداخل فيها البحث التاريخي والديني للفترة البطلمية مع مسودات لبعض المشاهد مع إرشادات لترتيب بعض اللقطات... ولكنها جميعها في مرحلة التفكير الأولى ويوجد بها نصوص من الديانة المصرية بعضها تحول إلى مشاهد ولقطات والبعض الآخر مجرد نصوص لم تكتب كمشاهد، ومن الواضح أنه كتب هذه الكراسة إما تمهيدا لكتابة سيناريو الفيلم، أو فكرة تساعد على ترتيب الفيلم وجمع نصوصه ولقطاته أثناء التصوير على أن يتم للترتيب النهائي في مرحلة المونتاج. وهذا هو الأرجح ولا بأس في ذلك لأن العمل النهائي الذي يصيب للمخرج السينمائي هو الفيلم في صورته المرئية وقد رأيت أن أورد فيما يلي قائمة بالمواضيع والنصوص التي تحتويها الكراسة مع ذكر أرقام صفحاتها ووضع علامة (*) أما المنشور منها في ملحق للمقال.

الخلفية: تنف مواجهة لهم صوت تحوت. «أيها المربين أيها المربيات اسهروا على هذا العظيم الذي ظهر بينكم،

اختفاء

... ونمت أطراف حور

روهب القوة

وتمرس على فنون القتال...

الخراطيش الملكية

لقطات لمجموعة من الخراطيش الملكية المنقوشة على جدران المعبد، أطر خالية بلا اسم «ذلك الإطار الملكي تصيد الذي أحاط بأسماء فراغة مصر المعظام... تركته الكهنة خاليا بلا اسم... حتى يأتي الفرعون الوطني المنتظر ليخلص البلاد من الأعداء ويقيم الحق.

«أسماء حور وصفاته،

تمثال من الذهب المطعم لحور... صوت رلو «العقاب الهائل الصقر الذهبي، ويتتابع النص بأسماء حور وصفاته «حور رع... «حور بحديث، «حور الموحد،

ويصور نص حور بحديث في قاعات المعبد المختلفة حيث تتساقط أشعة الشمس وتنتشر بقع الإضاءة متلازمة في كل مكان. على الأعمدة وعلى الأرض وعلى نقوش الجدران وتزداد حركة الكاميرا عتفا مع تصاعد الصراع في النص «صراع بين النور والظلام، ويصور نص حور الموحد على لوحة مينا وشارة للصقر حور المنقوش عليها، وعلى تمثال برونزي للصقر.

وينتهي المشهد بقرص الشمس بدلاً للشاشة... «أنا الفلام الذي يمشي على طريق الأسم، أنا اليوم أنا الند،

«أسطورة انتصار حور،

وكان في مخطط شادي تصوير هذه الأسطورة بممثلين... والمكان حائط المعبد الغربي خلفية لهم وإضاءة المشهد مشاعل تلقى بظلال الجمهور الذي يشارك في المشهد على جدران المعبد وهذا الجمهور سوف يردد بعض جمل الأسطورة مثل... «الديات ياحور الديات» أما التمثيل فهو أداء بالحركة فقط والصوت يمتد على راي يحكي بعض نصوص الأسطورة بينما البعض الآخر بأصوات الشخصيات من خارج الشاشة مثل مشاهد الصقر الذهبي.

وأسطورة الزواج المقدس ليس لها نص ولم يكن في خطته استخدام نص لها وتصويرها من نقوش المعبد حيث رحلة حنجر النهرية ممثلة في النقوش وكذا استقبال حورلها وأماكن

٢٤ - تاريخ وديانة (فترات من كتاب Tides of History)
ص ٨٤ - ٨٩.

٢٥ - الحصن (شرح لهذه التسمية) ص ٩٠.

٢٦ - تاريخ (فترات من كتاب Bell) ص ٩١ - ٩٥.

٢٧ - تاريخ (فقرة من Greener) ص ٩٦.

٢٨ - الحصن (شرح للتسمية Denon) ص ٩٧.

٢٩ - تاريخ الفترة (ملخص باللغة العربية)
ص ٩٨ - ١٠٥.

٣٠ - تاريخ (فقرة في وصف الإسكندرية من كتاب Pape
of Nile) مشطوبة ص ١٠٦.

٣١ - تعليق (على صورة حور) (مسودة)
ص ١٠٧ - ١٠٩.

٣٢ - تاريخ (فترات دراسة) ص ١١٠ - ١١٦.

٣٣ - سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١١٩ - ١٢١.

٣٤ - تاريخ (فقرة) ص ١٢٢.

٣٥ - ديكوناج (مشهد ميلاد حور) ص ١٢٣ - ١٢٥.

٣٦ - سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١٢٦.

٣٧ - أسماء حور وصفاته المختلفة (نص)
ص ١٢٧ : ١٣١.

٣٨ - إيزيس، ص ١٣٢ : ١٣٣ نص.

٣٩ - مشهد المقرب، ص ١٣٤ : ١٣٩ نص.

٤٠ - انتصار حور ١٤٠ : ١٤٨ *

٤١ - للصعود إلى السماء ١٤٩ *

ملحق كراسة نصوص الحصن

الصقر الذهبي، (١٠)

غابة نخيل موحشة وغير واقعية

خارجي لؤلؤ استوديو

TOWER SHOT F50 (١)

ظلام تام

(صوت عاصفة آت من بعيد)

وميض البرق يغمر المنظر فجأة (آت من اتجاه ٢، ١)

تلمع غابة للنخيل

١ - أساطير حور وأسماء وصفاته (دراسة) (من ١
١٧).

٢ - انتصار حور (مشهد - مسودة) ص ١٨

٣ - أسطورة القرص للمنج (مشهد - مسودة) ص ١٩.

٤ - تاريخ مصر البطلمية (فترات من كتاب مصر البطلمية
Bevan) (ص من ٢٠ - ٢٥).

٥ - ديانة (مدينة العقاب) (دراسة) من كتاب سونورو
الكهنة ص ٣٦.

٦ - ميلاد حور (مسودة سيناريو) ص ٣٧.

٧ - لدغة المقرب (مسودة سيناريو) ص ٣٨ - ٤٧ *

٨ - رع وتحت يخطبان إيزيس (مسودة ترجمة باللغة
العربية) ص ٤٨.

٩ - الصقر (مسودة مشهد) كتابة أولى ومشطوبة ص ٤٩ -
٥٢.

١٠ - الصقر الذهبي (مشهد سيناريو كتابة ثانية) ص ٥٣ -
٥٨.

١١ - الصقر الذهبي (مشهد سيناريو كتابة ثالثة) ص ٥٩ -
٦٣.

١٢ - ميلاد الصقر الذهبي (مشهد سيناريو) ص ٦٤ -
٦٦.

١٣ - مولد الصقر الذهبي (فقرة من نص الحوار) ص ٦٧.

١٤ - هاتور (صفات) ص ٦٨.

١٥ - الصعود إلى السماء (نص) ص ٦٩.

١٦ - صفات حور (مشهد سيناريو) ص ٧٠ - ٧٣.

١٧ - صفات حور (مشهد سيناريو (مسودة) ص ٧٤ - ٧٥.

١٨ - انتصار حور (نص للراوي يشرح الدلالة) ص ٧٦.

١٩ - ترتيب لقطات مصورة (٤) (سيناريو ؟ شفوية) ص
٧٧.

٢٠ - الفراطيش الخالية (ترتيب موناج) ص ٧٨.

٢١ - ترتيب مشاهد سيناريو (اقتراح) ص ٨٠.

٢٢ - الرقصة (الكف) مسودة ترتيب لقطات) ص ٨١ -
٨٢.

٢٣ - حور (ميلاده ولدغة المقرب والمعرفة) (مذكورة
تسجيل صوت) ص ٨٣.

ثم يعود الظلام.
(صوت البرق يتردد صدها)
(يمتزج مع صوت الراوى)
هـب إعصار....
٢ - Tilt Dn (F.S 75f)
من الزاوية نفسها
من قمم الأشجار إلى الأرض...
وميض ثان يفغر للمنظر
آتت من اتجاه (١) يتبعه اتجاه (٢) [٢]
رار
(يستمر بعد صوت الرعد)
وميض البرق فى كل مكان،
وامتلأت الآلهة بالخوف
(صوت الرعد والعاصفة يتردد صدها)
استيقظت إيزيس وسارعت بالوقوف
وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها
فابتهج قلبها
وحدثت نفسها:
أنا إيزيس
أبكى زوجى أوزوريس
الذى قتله أخوه ست...
(صوت الرعد)
وميض البرق يزار أعلى من الوميض السابق
END OF TILT DN
شبح إيزيس نراه - بعيداً بين الشجيرات
تتحرك فى ضوء ناعم منتشر
ست... إله الظلام
والأجانب الغزاة
(صوت الصدى يتردد صدها)
تلمس جسدها شاردة
تنترقب للحظة متشككة....
ثم تستأنف طريقها... فى تفكير عميق
إين غريس أوزوريس فى أحشائي
من هذه البذرة سوف يتشكل جسد إله
يحكم هذه البلاد
ويتكلم باسم أبويه
ويقتل عدوه ست.... منتقماً له،
وميض يخطف الأبصار ولكن الصوت أقل
إيزيس تنظر إلى السماء، باحثة
CUT IN WHITE
٣ - (18 f) من الزاوية نفسها
وميض برق (سادس)
cut also in white to join with end of) SHot 2 to ob-
tain a white Fad effect
إيزيس فى الوضع نفسه تكرر حركتها الأخيرة فى لقطة
تنظر إلى أعلى باحثة (ليس إلى الكاميرا)
تتحرك من الضوء الناعم إلى الظلام
(صوت الريح)
إيزيس
«أيتها الآلهة... أقبلي
واحميه داخل أحشائي
ولتحم قلوبكم
أن هذا الدوبيع الذى مازال جدينا
هو سيدكم
وسيد أولئك الكبار
فانقئ الجمال
آلهة السقور
الذين تحلت رعوهم بريشتين زرقاوين
(أصوات تمتمة)
(وكانها احتجاج)
(ثم صمت)
إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة.
تنصت فى خشوع واحترام إلى كلمات تحوت.

(DESOLVE long)

٣) TRAV

نقش السعد إفريز اللوتس بحجم أكبر
FADE OUT

مولد الصقر الذهبي
الجزء الثاني
(للمناقش)

FADE IN (- ١)

PAN + Graded filter Defuser

غاب المستقعات العالي وكأنه سور لانهائي أمام الشمس
للمشقة ترى قرص الشمس عند نهاية حركة الكاميرا
+ Zm. in. (slow 100 - 250) no end Fix + Out of focus
- before zm. In fix - till end of words

صوت نحوت

«أظهر للعالم كي يسبح بحمدك
وأنا أضمن أن يبادر إلى خدمتك

رفقاء أبليك أوزيريس

وحين تبلغ الأفق

وتقترب من أبراج ذلك الذي لا علم لأحد باسمه
سأضع اسمك،

صوت إيزيس

«قواي تخور

والضئف يحل بجسدى فيلحنى

ويرحل المضى»

كورس

«المضى»...

ويختار عرشه بنفسه

أمام الآلهة»

END of pan

قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب المالى.

صوت إيزيس

انظروا حور....»

كورس

نحوت

«أيتها الإلهة المجيدة... أيتها الفتاة الطاهرة

أنا نحوت إله الحكمة

ورسل رع إلى الآلهة

تتقدم ببذه ورأسها منحني.

أصغى إلى..

فمن اسرشد بحكمة الآخرين

كتب له البقاء.

خذى حملك حور

الصقر الذهبي

وارحلى بعيدا عن أنظار الآلهة

ولا سيأتى العدو الذى اغتال أباه

ويحطم البذرة قبل نضجها.

F.S

تركع، أرض خالية وعلى جانبيها هالة زرقاء خافتة

(الأرض تلون بمسحوق أزرق)

(صوت الرعد متكررا)

راو

وانجهت إيزيس بحملها الذهبي

إلى مناطق خميس انثائية.... بالدلتا

FADE OUT

(نهاية الجزء الأول)

(الجزء الأول (أ))

FADE IN

١) TRAV

على نقش فى المعبد (إفريز اللوتس)

(DESOLVE long)

٢) - L.S PAN or Fix SHOT (short length)

للمناقش فى عظمة مابعد الغروب

حور نائما بلا حراك	«الصقر الذهبي»
إيزيس تجرى وتركع بجانبه (L.S)	zm. in (slow 100-250) then out of Focus
(صوت سمكة تقفز من الماء)	رأى
الراوى	ويحدث ست عن المولود للذهبي في أرجاء البلاد
(مستمرًا)	حتى وجده في المناقع
ومدت ذراعها قائلة:	فجاءه على شكل عقرب
«سأحميك يا وادى	جزء ٣
سأحميك	«حور لدغه عقرب»
لا تخف، لا تخف يا وادى المجيد	(١) - L.S
لن يصيبك مكروه	المنافع
ذلك أن كل ما هو آت	سما بعد الغروب للذاكرة
سوف يخلق من بذرة دغينة فيك	FADE IN
لن يهرى رأسك أبدا	(صوت خافت يشبه للتعرجة)
أمام من يضمرك لك الأذى	(فجأة - صراخ طيور مفزوعة)
لن يخيب لك أمل في الأرضين	صوت من الأعلى
ولن تنال منك زاحفة تلدغ	(ينادى قلعا)
ولن يفتك بك وحش منار	(مكررا بدرجات مختلفة)
ومتلجج من أخطار البحار	«أسرعى يا إيزيس - أسرعى
zm. out (slight, slow, unnoticed)	هلمى إلى ولدك حور...
تدخل نفثيس قلعة - تدور حول الطفل حور وتركع عند	إيزيس إيزيس... إليهم
قدميه مندهشة	TILT DN (diagonally)
إيزيس تغشى وجهها - جسدها يهتز للأمام وللخلف...	باحثا - من السماء إلى أفق من الغاب
تلمس الأرض براحتها وتضمعها على رأسها.	PAN عبر شواشي الغاب إلى الجزء المعنى من أفق السماء
(صوت الراوى مستمرا)	تظهر إيزيس.. بعيدا تقرب مسرعة...
«عددت أثابت أختها نفثيس وهى تذرف الدمع	صاعدة وهابطة...
ماذا هناك؟	تظهر وتختفى (L.S)
ماذا حدث يا أختاه؟	zm in (slow) -
قللت إيزيس:	صوت الراوى
خبئته بعيدا عن الأنظار	«هكذا صاحبت الإلهة التى كانت بالقرب منه...
حتى لا يسه شر	صيحة من لدغة عقرب
ودمعت إلى المدينة	فأثابت إيزيس فى لهفة
	واللوعة تدمى قلبها...
	TILT Up.
	من الماء إلى أرض صغيرة خالية بين الغاب حيث الطفل

وأضعت الوقت باهضة عن الملهم وإلزام لولدى

وحين عدت

أسرعت إليه فقبله..

لكى وجدت حور ساكنا - لا يتحرك

لا حياة فى جمده

القلب صامت

وقد بلل الثرى بماء عينيه، ولما به شقيقه...

تتجمع أشباح مظلمة فى مقدمة الكادر والكاميرا تتراجع

وهجبت بسرختى مكان المناق

من كل صوت ودنوا على

ويكوا لحال تعاسى

لم يطق رجل منهم

ولم يعرف أحد منهم

كيف يعود الحياة إلى حور،

وقالت نفثسى:

إيزيس

وجهى صيحتك إلى السماء

حتى يكف ملاحو مركب الشمس عن التجديف

وتثبت مركب رع فوق المكان الذى به حور،

إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه أفق السماء... وترفع لنها حور

وتمسكه قريبا من صدرها.

(PAN Following)

تلهض تخاطب إله الشمس فى السماء. تشير بيدها تتحرك

باضطراب، تجرى دون هدف، تستعطف وتأمّر

وهبت إيزيس

وتوجهت بصيحتها إلى مركب رع الذى تسير لملايين

السنين،

إيزيس

(صيحيتها تملأ مع صوت الراوى)

أى رع

لدغ حور لدغ حور.

حور.... وريث وريث

الطفل البريء

السجل بين الآلهة

لدغ حور، لدغ حور

لقد ابتهجته به عند مولده

واستقبلته بغرمة عظيمة

لأنى رأيت فيه

من سيذمق لأبيه

لدغ حور

الطفل اللذيع الذى فقد أباه قبل أن يولد،

إيزيس، ما زالت تمسك بالطفل، تتوقف أمام قرص الشمس

تكتنظر... متحدية

(العويل يمتزج مع صوت الكورس والراوى)

الراوى

هتوقفت للمركب الذى تسير لملايين السنين

وتوقف قرص الشمس عن المسير

ولم يتحرك من مكانه فرق حور.

ووقف أهل المناق مذعورين

وهبط تعوت - إله الحكمة - من علواه السماء

صوت تعوت

أيتها الإلهة - أيتها المجيدة

انظرى

لن يصيب الطفل شر

فالحماية تأتيه من مركب الشمس

الذى تسير ملايين السنين.

TRAV or PAN (slaw)

منبتا إيزيس الذى تتراجع الآن

نفثسى تتكرب منها وتركع إلى جوارها فى خضوع

وتتجنب (قرص الشمس خارج الكادر الآن)

إيزيس

«ألا ما أتبل مايكن قلبك باتعوت!!

ولكن أتركك جئت بعد فوات الأولن؟!»

صوت تعوت

«لا تخشى شيئا
وأنت بانفيس
كفى عن الضرب
لقد جئت بسمات الحياة..
لكى أعيده الطفل إلى أمه سليما معافى،
كورس
«أى حور- أى حور
ليجبت قلبك
فلا يزعزعه اليأس لجرح أصابه..»
حتى ...
كورس
«بيرأ حور
من أجل أمه إيزيس،
صوت تحوت
«وسفلق مذابح الليل
فيجف للزرع
ويسلب الأحياء الطعام
حتى ...
كورس
«بيرأ حور
من أجل أمه إيزيس،
صوت تحوت
«لخرج إلى الأرض أيها السم
ليبرز نور الشمس وتطمئن القلوب
(لحظة صمت)
انهض يا حور
لقد ردت إليك منحتك،
(بكاء طفل خاف)
- إيزيس تتحنن للأمام وترفعه بين يديها
- نفثيس تزحف إلى جوارها وترت عليه
- إيزيس تنهض بالطفل بينما للكورس يقرأ
كما لو كان الطفل يوج
كورس
«سعود الإشراف إلى وجه أمك
وسملاً القلب المحزون طمانينة
وسحرك القلوب بصوتك،
صوت تحوت
(ممتزجا ومقاطعا)
«أنت -

«لا تخشى شيئا
وأنت بانفيس
كفى عن الضرب
لقد جئت بسمات الحياة..
لكى أعيده الطفل إلى أمه سليما معافى،
كورس
«أى حور- أى حور
ليجبت قلبك
فلا يزعزعه اليأس لجرح أصابه..»
حتى ...
كورس
«بيرأ حور
من أجل أمه إيزيس،
صوت تحوت
«لخرج إلى الأرض أيها السم
ليبرز نور الشمس وتطمئن القلوب
(لحظة صمت)
انهض يا حور
لقد ردت إليك منحتك،
(بكاء طفل خاف)
- إيزيس تتحنن للأمام وترفعه بين يديها
- نفثيس تزحف إلى جوارها وترت عليه
- إيزيس تنهض بالطفل بينما للكورس يقرأ
كما لو كان الطفل يوج
كورس
«سعود الإشراف إلى وجه أمك
وسملاً القلب المحزون طمانينة
وسحرك القلوب بصوتك،
صوت تحوت
(ممتزجا ومقاطعا)
«أنت -

أسماء حور .. وصفاته المختلفة

- مجموعة من اللغات لتمثال حورس الذئبي السلم
والوجود بالمتحف المصري

راو: حور

للقاب الهائل

الصقر الذئبي

من أسمائه ... حور رع

هو وجه السماء

مكانه في العلاء

للشمس .. عينه اليمنى

والقمر .. عينه اليسرى

فهو رب الشمس ورب القمر

FADE OUT

ظلام .. تتحرك الكاميرا فيظهر وجه حورس بضئله شماع
ساقط

«ولبعض يسميه «حور بحديت»

القوة التي تودد للظلام،

مجموعة لغات بها نقوش حور من المعبد

«وتزيح الغيوم والأمطار

وتنمى الكون بالسياء

ويقال إنه رب الشروق

يجدد مولده كل يوم

ليمضى عاما بعد عام

في مساره المحدد في السماء

جالبا في ركبته النصول بخيراتها،

كاهن للتلاوة:

«اتخذ من السماء سكنا لروحه

وجعل من الأعماق مستقرا لجسده

ومن صفاته حور خوثى

سماه الجنوب في وقت الظهيرة

حين تشتد حرارة الشمس

يامن في السماء مقامك

أى حور

إن صفاتك تملوك

أى حور

يامن سأخذ بثأر أبيك»

TRAV. (slow) resumed

بروفيل أشخاص تدخل من جانبي الكادر على مسافات
غير منتظمة يصمتون في خشوع مندهشين.

إيزيس بعيدا في الخلفية تقف مواجهة لهم

إيزيس

(منادية بلطف)

«ناشدتك أن توصى به

أهل منافع خميس

وللمرين والمريبات

مرهم الآن أن يحموا الطفل لأبيه

وحدثهم عن صفى فى خميس:

فلست كما أبدر

امرأة أنزلتها الغربة،

صوت نحوت

«أبها المرين أيتها للمريبات

اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر ببيكم

وانظروا أين طريقه بين الناس

وردا عنه كيد الكاندين

الذين يحترضون سبيله

إلى أن تجدوا إليه عرش الأرضين

إن العالم يترقب»

FADE or DESOLVE

راو

«ونمت أطراف حور

ووهب القوة

وتعرس على فنون القتال»

وتبلغ أقصى مداه،

بهذه الصورة شن حور العريب على غنوه مت تلتل أبيه
وفى اللحظة التي بلغت الشمس أقصى حرارة
وأسطع منباه.

أعز رب العناية انتصاره على رب الخلام وتهاجمه

وعلى جذران مجد إدنو

دونت المعركة .. وهذا نمدا:

.. مجموعة كبيرة من التينات لأشعة الشمس الساحلة في
ظلام المجد ولكاميرا تتابع بتماما المتحركة على الأرض وعلى
الجدران وعلى قواعد الأعمدة للمنحمة لزيادة سرعة حركتها
مع تتابع النص

«خلق حور في السماء على هيئة

قرص مجنح

ومن ثم سمي رب المتبناه

وهناك من علياته

رأى أعداء أبيه

فطاردهم وهو على هيئة القرص المجنح

ثم انتفض عليهم بكل ما أوتي من ثياب وغضب

فأفقدتهم حواسهم،

لقطات لتفاصيل مكبرة لأبدى الأسرى من نقوش المجد
وهي مرفوعة لأعلى تطالب النجاة.

فكلفت أعينهم عن الرؤية

وصمت أذانهم

فخبطوا

وهوى كل منهم على أخيه يكله

وفى لمح البصر استطاعوا جميعا صدري

عندئذ،

لقطة تستعرض المجد وتكتمى بالقرص المجنح فوق
مدخل بهو الأعمدة

عاد حور إلى أبيه مزموا بریشه المليون

وقال حور

النظر

ما قد سجد أعداؤك أمامك على هذه الأرض

تسرع وقال

هذا عقاب للمارقين

وفى الحال أطلق على هذا الإقليم اسم «إدنو»

أى مدينة العقاب

وعرف حور بحديث برب إدنو

وحرف هذا الاسم عبر آلاف السنين

ليصبح إدنو،

لقطة من خارج المجد .. منطقة بين الأطلال وتحرك
الكاميرا ببطء حتى يظهر مسرحا المجد وقد غمرتهما الشمس
بمناياها

كورس:

السماء ملك لك يا حور ياذا الألوان الزاهية فخلق فيها
كالقرص المجنح.

زأو:

وأمررع أن يوضع هذا القرص المجنح على هياكل الآلهة
البلاد في الشمال والجنوب كى تدفع الشر بعيدا عنها وتلذ هذا
الأمر.

«وينصر هذا .. وجد القرص المجنح على مناخل معابد
وهياكل الآلهة في كل أنحاء البلاد لوحة ميلا موحدة القطرين
وشارة الصقر حور المنقوش عليها.

ومن سفات حور .. المرحد،

«فقد أول من وجد الجنوب مع الشمال بعد أن هزم أعداء
أبيه .. وتوج بتاج الزوجيين وجاء ميلا من بعده بالآلاف السنين
ليبتدى بهديه وكان هو الآخر من أبناء إقليم إدنو».

لتمات لتمثال حور البيروني في المتحف المصري

«ومن صفاته «المتكتم» ... بعد أن انتقم لأبيه ويسموه حورا

ابن إدريس

الابن المثالي

والوريث الشرعي

والحاكم الأوح

وأول من توج فرعونا في زمان ما قبل الزمان

وهو في عين الناس .. المنفذ المختار

وهو المخلص عند المحن

ويعرف حور ابن إليزيه باسم المولود

الحياة المتجددة

الساعة الأولى من اليوم الأول

واليوم الأول من الشهر الأول

والشهر الأول من العام،

لقطات من نقوش المعبد لمركب رع

ويسمى للملاح

الذى يسهر على مركب الشمس

التي تسير ملايين السنين

كى يقتل يرسله التكنون في العالم انستلى

فتمنى مركب الشمس نحو الشرق،

فرصد الشمس عدسة (٦٠٠)

ويسمونه النعام

صوت غلام:

أنا الغلام

أنا الغلام

أنا الغلام

أنا الغلام الذى يعنى على طريق الأمن

أنا اليوم .. أنا للند

لأهم لم نخلق .. ونسهر لم نأت بعد

انتصاف حور،

إليزيه:

وسند رحلتك إلى روية الوحش الشترس

هلم إلى حد أبوك

انظر

إنك على روية شجيرات

على شاملى بلا عشب

لا تحش بأسه

لا تهرب من أولئك الذين في الليل

اغرز رمك فيه يولدنى

كورس:

«الغبات .. الغبات يا حور»

حور:

«أعشت الريح الأول في بقة غرس النهر،

كانت الثالثة: «فك الصد. جل اسمك

أى حور بهنيت،

أبها السور النحاسى التبعيع الذى يحيط بمصر،

حور:

«والريح لكأنى في جنته»

كورس ويشاهدون: «الغبات يا حور الغبات

أسمك للريح في ثبات

أبها السور النحاسى البائل .. «إلتسان الأمثل

غو المتوار،

حور:

«الريح الثالث يتق رتبة غرس النهر

وصنه يوغل في أحصاء،

كانت التثوية:

«لك الصد، أى حور

أبها السور النحاسى التبعيع الذى يحيط بمصر

يلتا البحر الصائفة على الشمس،

كورس ومعاذون:

«الغبات الغبات يا حور»

كانت التثوية:

«الصد، أى

يأمن تحدا إلى القوم بهفر، فك

يامن لانتاجى ولا تنهف،

حور:

«الريح الرابع خرز في خاضرته فشق متلوعه،

كورس ومعاذون:

«الغبات الغبات يا حور»

حور:

والرمح الخامس غرز في منلوعه ففصل فقاره،
كورس:

المبتقرا عليهم يا أولى القوة
اغضموا بإسادة الوحوش للضارية
لنهلوا من دماء أعدائكم ومن دماء نسلهم
اشحذوا أسلحتكم
وسلوا نصولكم
خضنوا رماحكم بالدم،

كورس (٢) :

لكم أجساد كأجساد الأسود في مكانها
لا تقبل الرعونة

وكأجساد الأوز الذى يتهدى على الشاطئ
وقويه منلشبة بالفرحة لموصوله البر،
إيزيس:

ما أجمل السير على الشاطئ دون عائق

والسرور في لقاء أن تبطل الرمال الأقدام
ودون أن تدميها الأشواك

ودون أن تكشف التماسيح عن نفسها

لقد نهلت روعتك حينما غرزت رمحك فيهم يارلدى،
كورس ومشاهدون:

القباب، القباب بأحور، انظر،

حور:

الرمح التاسع غرز في أقدامه

والرمح العاشر غرز في مفاصل أقدامه،

كورس ومشاهدون:

والحمد لروحك

أى حور

أبها الحائط المتعرج والصقر الكاسر

حور: أنا حور بن إيزيس

الذى هزم الأعداء.. وثأر لأبيها،

كاهن للتلاوة:

«ما أسعد الابن الذى يستمد مكانة أبيه بعد أن ثأر له
من أجله بددت ريح الشمال غيوم السماء وفتشت لأمجاد
زمرد مصر لطفا في أرجاء الأرضين،

كورس:

«لبنات للرمح المقدس،

كاهن للتلاوة:

المجد لك

يا حامل للرمح ياذا البأس العظيم

الخشوع لتابورك المستقيمين

رسك وجنودك

المجد لسيفتك الحربية

أمك، راعيتك

التي دلت جسدك على ركبتيها،

إيزيس:

«خذنى يارلدى إلى سيفتك الحربية

خذ من رعنك وحنت عليك، ولذلك على صفحة المياه
وأنت بعد طفل صغير

خذ من خبأتك بين أسلحتها الخشبية.. فى ظلال أخشاب
الصدور

لا خوف من للقتل لنتقى بمراسيك

فالذفة الدقيقة تدور حول القائم

مثل حور فى حجر أمه

وصفائف الأنواح مثبته فى الأضلاع

كالوزير فى القصر

والسارى ينتصب فى رسوخ على القاعدة

مثل حور حينما أصبح حاكما لهذه البلاد

وهذا الشراع الأخاذ ذو النصاعة المتألقة

مثل نوت العظيمة، إلهة السماء، حين كانت حبلى بالآلهة

ورافقت الشراع، إحداهما إيزيس والأخرى أختها نفثيس

كل منهما تقبض بشدة على ذراعى الشراع

مثل آخوين من أم واحدة

ومقفيات المجاديف على حافة السفينة

وأسخوذ على ملك الأرضين	مثل حلى الأمراء
يلتجى بناج للوجهين	والسجديف تضرب على جانبها
قهرت عدو أبى	كئذ للمركة حين يملأ الاقتتال
أنا ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد،	والأنواح تلتصق ببعضها بعضا
كورس ومشاهدون:	فلا تفصل ولحدة عن الأخري
ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد	والسلح كروح للتدوين تضطيه صور الآلهة
ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد،	والمقوام الضخمة فى قاع السفينة
تموت :	مثل عمد تنهض ثابتة فى محدد
«يوم مبارك يومنا هذا ... المقسم بأحظاته وساعاته	والأوتاد فى جانبها العلوى
يوم مبارك فى عامنا هذا .. المقسم أشهرا	مثل حية نبيلة وارت ظهرها
يوم مبارك فى هذه الأبدية ... المقسمة سدينا	والسجندف اللآزوردى يجرف للماء برقة
يوم مبارك فى هذه للديمومة	فتنساق الحشائش حوله كحبة عظيمة
مأسد الذين يأتون إليك زورا فى كل عام،	تذلف إلى مخبئها
أمراء حور:	والجبل بجانب للقلم
«نحن فتيان حور الملكون وبحارته	مثل فرخ إلى جانب أمه،
نحن رماة إله الحصن	كاهن للتلاوة: «إليك عاد إليك
رماة حور الشجعان	ما لأجل السعادة التي ترتسم على وجهك الآن
الذين يقاتلون من أجل وضع نهاية لأعدائه	وأنت تظهر بجلالك
درينا على اللغات	مثل رع فى سفينة الصباح،
أبطال أولو بأس لا تخطئ رماحنا هدفها	كورس (١):
تشق أعماق للمياه	«استخوذ حور على عرش أبه،
وتومض خلف الوحوش المدبرة	كورس (٢):
تمزق أجسادها	«استخوذ حور على عرش أبه،
وساعدنا شديدة القوة وهى تهر الأعداء	حور : «أنا حور بحديث الإله العظيم .. رب السماء
ها قد وصلنا المعبد فى فرحة عظيمة،	سيد تاج مصر العليا
إيزيس:	وسيد تاج مصر السفلى
«احملوا عدوكم	ملك الملوك على مصر العليا
اقتله فى عرينه	ملك الملوك على مصر السفلى
انبحوه فى اللحظة للقدرة .. هنا والآن	الأمير الكريم .. أمير الأمراء
اغمدوا نصالكم فيه مرارا ومرارا	أنتلى الصولجانين
الثبات ياحور لا تهرب من أولئك الذين فى الدهر	لأنى أنا إله هذه البلاد

لا تنصت إليه وهو يتوسل إليك

علما يقع في قبضتك

أى حور

لتثبت يدك على الريم ... لتثبت

نعم فأنا ربة الريم

أنا الجميلة ربة الصوت الذى يدوى به الريم المنطلق

عابرا المنفاف وهو يومض ملكيما فريسته

حتى يشق جلدا ويحطم صنوعها ويبتز بطنها .

لم وإن أنسى ليلة الطوفان

لم وإن أنسى ليلة الفجعة،

«الزواج المقدس»

لقطات للإلهة فى مركبها النهري . من نقوش المعبد

لقطات لحور يستقبلها من نقوش المعبد لقطتان للإلهة وهى

تخضعن حور، وينتهى المشهد باحتفال رفصة الكف التى

أشرت لها فى المقدمة

وينتهى المشهد بتسليتين ليقع الشمس المضيئة على الأرض

وينتهى بالسماء والشمس مضيئة .

«الصعود إلى السماء»

لقطات هذا المشهد تصور تفاصيل المركب المرسوم على

جدار السلم الشرقى الصاعد إلى سطح المعبد

حورس بين الآلهة والبخور وكأنه يصعد للسلم إلى السماء

كاهن:

«ياساكلى الأفق

مأبها كما ولتعا تشقان طريقكما

وتحبران السماء بأشرككما

مبهجين سعدين

أى رع ما أبهاك وأنت تشق طريقك عبر السماء

نحو الأبدية

أى حور

يارب إنفر

ما أروعك وأنت تشق طريقك ظافرا

بد أن اقتصرت على أعدائك

لمضى يا موحد القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء

كورس:

«لكن عينك دائما مبصرة

ولكن أذنك أبدا صاغية

ولمضى على قدميك

ولتقدم

فى مثل هذا اليوم البهيج

من بداية كل عام ■

الهوامش

(١) Bevan, E, A history Of Egypt The Ptolemaic Dy-
nasty, london, 1927, P.2

(٢) Bell, H.I, Egypt From Alexander The great To
The Arab conquest, Oxford, 1946 P. 29 .

(٣) Pirenne, J., The Tides Of History Vol 1 London, (٣)
1962, P. 236 .

(٤) تالين، وجو، الإسكندر الأكبر، ترجمة زكى على، القاهرة
١٩٦٣ ص ١٧٨ .

(٥) Bell, H.I, Egypt..., Op. Cit, P. 34

(٦) Milne, J.,G Egyptian Nationalism Under Greek (٦)
And Roman Rule, IEA, Vol 14,
1928 P. 227.

(٧) Pirenne, J., The Tides.... OP. Cit., P. 302 .

(٨) Bell, H.I, Egypt..., Op. Cit., P. 36 .

(٩) د. إبراهيم نسيحي تاريخ مصر فى عصر البطلمية،
القاهرة ١٩٧٧ جزء ٤، ص ٢٠٨ .

(١٠) المرجع نفسه ص ١٥٦ .

(١١) المرجع نفسه ص ١٦٣ .

- (١٢) Bell, H.I., Egypt..., Op. Cit., P. 50 وكذلك د.
إبراهيم نصحي، مرجع سابق ص ١٥٢.
- (١٣) د. إبراهيم نصحي، المرجع نفسه ص ١٥٣.
- (١٤) Eddy, S.k, The King is Dead: Studies in the
near Eastern Resistance to Hellenism 334- 31 B.C
(Nebraska, 1961) P. 324 FF
- (١٥) Ibrahim, M.A., Aspects of Egyptian Kingship
according to the inscription of the temple of Edfu,
(1960) P. 210
- Ibid, p. 211 . (١٦)
- Eddy, Op. cit, P. 287 . (١٧)
- Ibrahim Op. cit P. 211 . (١٨)
- Ibrahim OP. cit P. 211 (١٩)
- (٢٠) د. إبراهيم نصحي مرجع سابق ج ٤ ص ١٨٢
- Bevan OP. Cit, P. 194 . (٢١)
- (٢٢) د. إبراهيم نصحي مرجع سابق ج ٤ ص ١٨٤ وما
بعدها
- Bowman, A.K, Egypt after the pharaohs 332 (٢٣)
B.C. 642 A.D. (British museum Pub, 1986) P. 31
- Bowman, OP Cit p.31 (٢٤)
- Marianne Euentch - Ogiuse FF, "Noms propres (٢٥)
pres-imprescatrices" in B.I.F.A.O. 40 (1941),
P. 117 - 133
- Ibrahim op. Cit p. ١١٧
- (٢٦) أرمان أ.، دولة مصر القديمة بشأنها وتطورها ونهايتها
في أربعة آلاف سنة، ترجمة د. عبد العظيم أبو بكر، د. محمد
أنور شكرى، ص ٢٠٧ - ٤٠٠.
- (٢٧) حسن من، مصر القديمة ج ١٥ ص ٢٣٧ : ٢٦٧
- Ibrahim OP. Cit P. 212. (٢٨)
- Ibid P. 213 . (٢٩)



دراسة معمارية

شادي عبدالسلام
صلاح مرعى

البيت والخيمة فى ريف إدفو وأصلهما التاريخى

قا

بدأنا شادي عبد السلام وأنا هذه الدراسة عام ١٩٨١ بعد مسح للبيوت والخيام فى أربع قرى مواقعها مختلفة حول إدفو وهى :-

المطلونى: مدينة فوق التلال الصخرية شرق النيل.

كلج الجبل: تقع على حافة الأرض الزراعية غرب النيل.

كلج الصعايدة: وسط الأراضى الزراعية غرب النيل.

فوزه: وسط الأراضى الزراعية شرق النيل.

اخترنا مجموعة من البيوت والخيام يشتمل فيها الملامح الأساسية السائدة لمعمارة هذه النوعية من المباني فى القرى الأربع، وتم تصنيفها فى مجموعات كل منها بشكل نمطى يتشابه فى خصائصه

المعمارية. وزعدنا فى هذه الدراسة ثلاث مجموعات من البيوت ومجموعتين من الخيام. وقام شادي بمهمة التصنيف والتصوير الفوتوغرافى. وقمت برفعها ورسمها معماريا ..

وبالرجوع إلى أمثلة البيت المصرى القديم أمكن التوصل إلى سمات مشتركة بين بعض أمثله وبين ما رصدناه من مجموعات فى ريف إدفو وتصل هذه للسمات فى بعض الأمثلة إلى حد التطابق.

أولا: البيوت

مجموعة (أ)

البيت من هذه المجموعة طابق واحد، ويتكون من غرفة أو عدة غرف متجاورة على خط واحد أمامها ردهة مستعرضة تظل سقفها أبواب الغرف، تستخدم هذه الردهة كمتعد وتطل على

فناء يحيطه سور، ويحتوى الفناء على ملحقات البيت (كديف - فرن - مزيرة، حظائر للدواجن والحيوانات - مخازن) والبيت مبنى من الطوب اللبن أو قشر الجبل^(١) والطمي حسب الخامات المتوفرة وأسقف الغرف وبعض المخازن والحظائر على شكل قبو مبنى بالطوب اللبن، أما المقعد وبعض الحظائر والمخازن فأسقفها من الخامات الخفيفة مثل جذوع النخل أو فروع الأشجار والبرص أو السمار أو سبط النخيل.

وتستخدم الغرف للوم وقد تخصص غرفة واحدة للمعيشة. والمقعد للاستقبال والمعيشة، والفناء للأعمال المنزلية.

أمثلة:

أ/ ١، ٢ بيتان متجاوران من قرية المطوانى البيت الأول يسكنه الأب والثانى يسكنه الابن.



بين أجزائه كما أضفت على تكويده حيوية وإثنا بمينا عن التماثل، ولا عجب في ذلك فصاحب هذا البيت هو بناء القوية المعجزة الذي ساعد الأهالي في تخطيط وبناء بيوتهم.

فقد استفاد من منسوبى الموقع الجلى؛ لعزل منطقة الضيافة عن المنزل حيث يمكن الوصول إليها من الخارج دون المرور داخله، كما يمكن لأهل البيت الوصول لها بسهولة من الداخل، بالإضافة إلى براعته في ترتيب محتويات الدور الأرضى حيث الاستقبال والمقعد عموديان على غرف النوم الثلاث، مما أتاح الدخول للمنزل تحت غرفة مسقوفة وجعل المقعد يطل على الفناء بالإضافة إلى تظليل أبواب غرف النوم، وقد أضفى هذا الترتيب على عمارة البيت تكميلاً حيوياً منزهاً دون اللجوء إلى التماثل كما ذكرنا.

ورغم هذه المقدره الخلاقة فإن تخطيط البيت وشكله المعماري يحمل كثير من جوهر التراث المصرى القديم، فعلاقة غرف النوم الثلاث مع الاستقبال والمقعد (بالدور الأرضى) لا تختلف كثيراً عن الأمثلة المصرية القديمة (أ/أ، ب/ب/١) حيث الاستقبال والمقعد يمتدان أمام الغرف ويطلان فتحات أبوابها، أما بالنسبة للمقعد تحيط به نبع في منتصف الواجهة بين غرفتين مثل تدير من ميوحة الدولة الحديثة؛ بنى أطاق عليها بيوت المدينة (٥)، كما في المنزل رقم (V.37.1) من الحى الشمالى بالعمارة (ب/ب/٢) (٦).

المجموعة جـ

يتكون البيت في هذه المجموعة من طابقين ولا يحتوى في الغالب على أفنية حيث يصب بناه على الشارع مباشرة وإن وجدت الأفنية فهي تلتصق بالمنزل بعيداً عن مدخله ولها منزل خاص ويقع باب

على الفناء ونافتان تطلان عليه. ويصعد التسلّم ملتحصاً بالحائط الجانبى للفناء ليصل إلى المقعد العلوى. الذى يطل على الفناء خلال فتحة كبيرة يتوسطها عمود مستدير وحلف المقعد غرفتان للنوم.

ويتشابه التكوين المعماري لهذا البيت مع النموذج المصغر (ب/ب/١) (٤) والذى يطل أحد البيوت في مصر القديمة ويرجع تاريخه إلى الأسرة السادسة وينحصر الاختلاف بين المثال (ب/١) والنموذج القديم في مقعد تدور الأرضى حيث واجهة الأول تحتوى على باب ونافتين بينما واجهة الثانى بها أعمدة وتفتح على الفناء ولا يمد ذلك اختلافاً جوهرياً.

مثال (ب/٢)

من طابقين ثم بناؤه على منسوبين من الأرض الصخرية للجبلية. يحتوى المنسوب الأول على الدور الأرضى بأكمله ويحتوى المنسوب الأعلى على جزء من الدور العلوى (فناء ٤) + غرفتين (٢) والجزء الآخر (غرفتين نوم ١) + مقعد (٣) ثم بناؤه فوق غرف الدور الأرضى للثلاث المتجاورة ويصل سلمان بين الدور الأرضى والدور العلوى الأول مبنى من الخارج فوق ميل الجبل وللثاني تم بناؤه في الفناء داخل البيت.

ويحتوى الدور الأرضى على ثلاث غرف نوم متجاورة (١) - أمامها غرفة استقبال (٢) سقفها على شكل قبو وتضلى باب للمدخل ومقعد (٣) مواز لهذه الغرفة ويمر للدخل إلى البيت بالاستقبال والمقعد حتى يصل إلى الفناء الذى يحتوى على ملحقات للمنزل (فناء ٤) + أربع حظائر (٥) + محزين (٦) + فرن (٧) صومعة غلال (٨)

وتكنا عمارة هذا البيت على موهبة فطرية في التخطيط وتنظيم الفراغات المعمارية أكسبت البيت سهولة في التنقل

١/ ويتكون بيت الأب من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) مقعدين (٣) فناء (٤) - كنوف (٦) وفرن (٧) وحظائر (٨) ومخزن (٩) وميزية - (١٠)

٢/ ويتكون بيت الابن من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) - مقعد (٣) - فناء (٤) - كنوف (٥) - مخزين (٦) - مطبخ.

٣/ من قرية السطوانى ويتكون من: غرفة نوم - (١) مقعد (٢) - فناء (٣) - فرن (٤) - حظيرة (٥)

وتتشابه هذه المجموعة من البيوت مع نموذج مصغر من الفخار (أ/أ) يعود تاريخه إلى الأسرة السادسة (١) وهو يمثل أحد أشكال البيت في مصر القديمة.

فالمقعد ملاصق لغرف النوم ويطل أبوابها. بل وتشابه واجهة المقعد في المثالين (أ/أ، ١/٢) تمام التشابه مع واجهة المقعد في النموذج المصرى القديم. ويتشابه سور الفناء في المثال (أ/٣) مع نموذج مصغر من الفخار (٢) (أ/٢) من الدولة الوسطى

مجموعة (ب)

البيت في هذه المجموعة من طابقين، ويحتوى الطابق الأرضى على غرفتين متجاورتين أو أكثر على خط واحد، وأمام الغرف مقعد يطل على فناء يحيطه سور ويحتوى الفناء على ملحقات البيت ويتكون الطابق العلوى من غرفتين على الواجهة أمامهما أو بينهما مقعد علوى، أسفل الدور الأرضى على شكل قبو مبنى من الطوب اللبن ويبنى أسفل البيت من المواد الخفيفة والسلم في بعض الأمثلة معمول على فطرة من الطوب.

مثال (ب/١)

بيت من طابقين يحتوى الطابق الأرضى على غرفتين أمامهما ردهة مستمرة تستخدم كمقعد لها باب يفتح

السقف وقد يوجد ملقف بسقف القاعة للتهدية أو يبنى السقف على منصوبين للإضاءة والتهدية (Clear story) وغالبا ما توجد مزينة في هذه القاعة كما يوجد غرف عرض القاعة للزوار.

ورغم أنه لم يصل إلينا من مصر القديمة مبان مستقلة للضيافة والاحتفالات إلا أن أصل هذه الخيام وثيق الصلة بالبيت المصري القديم. فالمجموعة (د) تشبه في تخطيطها المعماري نماذج بيوت الروح (أ/ ١) من الدولة الوسطى كما تتشابه مع نموذج بيت مكايت رع (أ/ ٨) من الدولة الوسطى أيضا (د/ ١).

أما النموذج هـ فإنه يحتوى على عناصر معمارية مثل القاعة ذات الأعمدة والملقف والسقف المبني على منصوبين للإضاءة كلها عناصر متواجدة في العمارة المصرية القديمة ولرأسنا قاعة الاستقبال عن بعض بيوت الدولة الوسطى والحديثة (هـ/ ٢) منزل من اللاهون، (ب ب/ ٧) منزل من الدولة الوسطى لوجدنا أنه يتشابه مع الخيمة من المجموعة (هـ).

فالسقف صمموه على أعمدة ويرتفع عن أسقف الغرف المحيطة به في بعض الأمثلة للإضاءة والتهدية.

ملاحظات أخيرة

إننا نكسب لى أن أوجز بعض الملاحظات الإضافية والتي تؤكد الأصل المصري القديم لقرى المنطقة. وهي كما يلي.

١ - لم يتغير ترتيب الطوب اللبن الآن كثيرا عن صورته في الماضي فنجد للقالب الخشبي نفسه المستخدم والمهن المصورة نفسها على جدران مقبرة رخميرخ في طيبة.

٢ - بعض أرضيات الغرف داخل البيوت مغطاة بقوالب من الطوب اللبن

فوق باب المدخل وحيث يوجد إطار يطوه كورنيش حول باب المدخل.

أما واجهة البيت جـ / ٣ فهي تتشابه مع واجه بيت نخت (جـ جـ / ١) من برديته بالمتحف البريطاني.

ونلاحظ وجود الباب دائما على طرف الواجهة في كل من الأمثلة القديمة والمعاصرة.

ولا يمكننا مقارنة تخطيط البيت الحديث من هذه المجموعة من الداخل مع الأمثلة القديمة لأنه من المستحيل معرفة تخطيط البيت القديم من الداخل من هاتين الواجهتين المرسومتين.

ثانيا: الخيام

الخيمة مبنى منفصل عن البيت تتألف من نثاله مجموعة من الأسر من عائلة واحدة ويسمى باسمها ويستخدم في إقامة الاحتفالات والمناسبات الدينية والعائنية والاستقبال ضيوف العائلة القادمين من مناطق أخرى. وكل قرية من قرى إدفو تحتوي على مجموعة من الخيام بعدد عائلاتها والخيمة تحتوي على فناء أو قاعة مسقوفة تستخدم كمقعد كبير للاحتفالات وأماكن للتوأم وتشتمل بعض هذه الخيام على ملحقات لإعداد الطعام والمشروبات بالإضافة إلى مزينة وكثيف أما الخيام التي لا تحتوي على مثل هذه الملحقات فيتم إعداد ما يترى من طعام ومشروبات في بيوت أصحابها.

وقد أمكن تصنيف هذه الخيام في مجموعتين للمجموعة الأولى (د) تحتوي على فناء أمامي تتصلق بجدرانها من الداخل مصاطب للجلوس وسقوفه من المواد الخفيفة تحملها أعمدة أسطوانية أو مربعة وتستخدم كمقعد مظلل. وهناك غرفة أو أكثر خلف هذه السقوف للزوم ويحتوى الفناء على ملحقات للخيمة والمجموعة الثانية (هـ) تحتوي على قاعة مسقوفة تتوسطها أعمدة تحمل

المدخل دائما على طرف الواجهة والباب محاط بإطار وكورنيش أعلى الإطار يؤكد المدخل وأحيانا يترك هذا الإطار على الطوب أو يلبس. وهو دائما بارز عن الواجهة. ويقع المقعد في الدور العلوى فوق باب المدخل وله فتحة على الواجهة فوق محور الباب.

أمثلة

١ - صبور لواجهات بيوت بابها يفتح على الشارع مباشرة ودون فناء.

جـ / ٢ - مثال لبيت من قرية كلج الصعيدية المشيدة وسط الأراضي الزراعية. ويتكون من طابقين وله فناء أمام الواجهة (٤) ولكن بانه مستقل عن البيت. باب مدخل البيت يفتح على الشارع مباشرة، ويتكون الدور الأرضي من قسمين غرفة استقبال (١) ومن خلفها مخزن ومطبخ (٢) والقسم الثانى ردهة المدخل والسلم (٣) ويتكون الدور العلوى من غرفتين نوم (٥) ومقعد يطل على المدخل (٦) وسور (٧) جدران البيت مبنية من الطوب اللبن والأسقف مسطحة ومبنية من جزوع النخيل والمواد الخفيفة.

هـ / ٣ - مثال من قرية كلج الصعيدية ويتكون من طابقين ومدخل المنزل مستقل عن الفناء وباب المدخل محاط بإطار من الطوب الملون يطوه كورنيش ويتكون الدور الأرضي من ثلاثة أقسام: ردهة المدخل (١) ومن خلفها غرف للاستقبال (٢) وريدهة السلم وتستخدم للمعيشة والأعمال المنزلية (٣) والقسم الثالث حظيره (٥) ومن خلفها مخزن (٤)، أما الدور العلوى فيحتوى على أربع غرف نوم ومقعد في منتصف المنزل.

وتتشابه واجهة البيت جـ / ٢ مع واجهة بين نب آمون من الدولة الحديثة (جـ جـ / ٣) المرسومة على جدران مقبرته (٧) حيث تقع فتحة المقعد العلوى

وقد استخدمت هذه الطريقة نفسها في تغطية أروحيات بعض بيوت الممارنة^(٩).

٣ - ما زالت بعض الزخارف المصرية القديمة مثل المربعات الملونة والتي تمثل شكل العصور، موجودة على أبواب بعض البيوت.

٤ - يفخر سامنتر أوزير من الأسرة الحادية عشرة قائلا، رثيت مئونة من الماء من أجل مدينتي^(١٠) أي أنه أقام سبيلا للشرب مما يدل على أن ظاهرة الأسبلة المنتشرة في قرى إنغو والتي لاحظناها وقتها ظاهرة متارية في القدم. والسبيل عبارة عن مزينة يظللها قبر مفتوح من الطرفين ويقام في أماكن متفرقة من القرية.

٥ - زرعت أشجار الزينة حول البيوت في مصر القديمة داخل أحواض مبنية من الطوب اللبن بشكل مخبرم زخرفي مازال مستخدما حتى الآن.

٦ - مازالت وسائل التهوية والإضاءة مثل الملاقف، وارتفاع منسوب السقف على الأسقف المحيطة Clear story موجودة للآن.

٧ - لاحظنا تفصيل استخدام الأسقف المسطحة وهي من كتل الأخشاب والنخيل وتغطي بالجريد أو اللباب في الأراضي الزراعية بينما يفضل استخدام الأقبية بطرق البناء المصرية القديمة في بيوت الأراضي الجبلية ومناطق حواف الزراعة وذلك لتفادي لهجمات النمل الأبيض. كما استخدمت المواشير الحديد في هذه المناطق لهذا السبب بدلا من جذوع النخيل وتغطي بالمواد الخفيفة. ولا تستخدم هذه الطريقة إلا في البيوت ذات الطابق الواحد.

٨ - لم تصادفنا أي قبة تغطي أي فراغ داخل المنازل واقتصار ما شاهدناه منها في هذه المنطقة على الجوامع والأضرحة.

وفي النهاية فإن هذه الدراسة تعتبر بحثاً أولياً لا بد وأن يتبعه بحوث أخرى قائمة على الرفع المعماري والتسجيل لاستكمال بقية الأنماط الأولية وبقية مبانى قرى المنطقة مثل المساجد والأضرحة ومبانى الحرفيين المختلفة. كالفراخيز ومعاصر الزيتون وورش النسيج وأن يتم ذلك بالنسبة لقرى المنطقة وأن يمتد ليشمل مناطق أخرى. وعندما يمكن قراءة تطور العمارة الريفية المصرية. واستكشاف مدلولات معنى الاستمرارية كما أراد أن يفهنا شادي عبد السلام. ■

صلاح مرعى

هوامش

١ - صخور صفيحة من الحجر الرملي، تشبه الشقف، انفصلت عن قشرة الجبل، يجمعها الأهالي لاستخدامها في البناء في المناطق المصرية شرق النيل.

٢ - بيوت الروح: نماذج مصفورة من الفخار وصمما المصريين من الأسرار للراية وحتى الثانية عشرة داخل لباني العلوية فوق حفر المقابر للمكن روح المتوفى من تناول حصته من القرابين الجنائزية الموضوعة أمامها. وهذه النماذج لها أهمية كبيرة كمصدر للمعلومات عن البيت المصري في تلك الفترة فهي دقيقة الصنع إلى حد كبير وبها تفاصيل معمارية دقيقة مثل الأبواب والفراخز وهراويات الماء والمؤمن، وتحتوى على نماذج دقيقة للساكن وهم يمارسون أعمالهم. ومقارنة تفاصيل العمل الموجودة بهذه النماذج المصفورة مع ما وجد من أدوات فطية تجد مدى واقعية هذه النماذج لذا فهي مصدر مهم للمعلومات. انظر

Badawy, A. A History of Egyptian Architecture 1966 Vol 2. p. 96.

٣ - نموذج مصغر من بيوت الروح بالمتحف المصري.

SMITH E.B. Egyptian Architecture as cultural expression (1938). P. 200 p 1. Lxv. 1
BADAWY. A op. cit vol 2, p 15. Fig 12. 4 IV

٥ - لم يكن هناك فرق واضح بين القرية والمدينة في مصر القديمة فإذا نظرنا إلى المفردات اللغوية للتي استخدمها المصري القديم للتعبير عن المناطق السكنية لوجدنا كلمة نيوت (niwt) تسمى قرية ومدينة في الوقت نفسه راجع:

د. أحمد بدوي، د. هريمان كيس، المعجم الصغير في مفردات اللغة المصرية (القاهرة ١٩٥٨) صفحة ١١٥. وراجع أيضا.

Gardiner. A H. Egyptian grammar, Oxford. 1979 p. 272.

وراجع أيضاً Faukner. R. O., A concise dictionary of Middle Egyptian oxford. 1972. p. 125.

والكلمة الثانية للتي استخدمها المصري القديم وهي (dmi) فتقبل أيضا المعنيين ودون شميز فهي تسمى القرية والمدينة في الوقت نفسه.

راجع: أحمد بدوي مرجع سابق صفحة ٢٨٧ وأيضاً Gardiner, op. cit P. 602

وأيضاً Faukner, op. cit P. 313

٦ - Badawy. A op. cit. Vol III P 102 Fig 58. ٦ 59

٧ - مقبره رقم ٩٠. Vol III P 23 Fig 8. Badawy, A. Op. cit.

٨ - نموذج مصغر من مقبرة ما كتبت رح بالمتحف المصري.

Winlock. H.E. Models of Daily life in Ancient Egypt (1955). pt. II

٩ - BADAWY. A op. cit Vol III p. 82.

١٠ - Varille, A. La stèle de Sa`mentor Ouser, dans Melanges Mosperre (Cairo) 1. 2, p 561.



إفطار : الاحتفال برؤية هلال رمضان

مثال ١/١، ٢/١

١ - نوم

٢ - معيشة

٣ - مكتب

٤ - لقاء

٥ - مطبخ

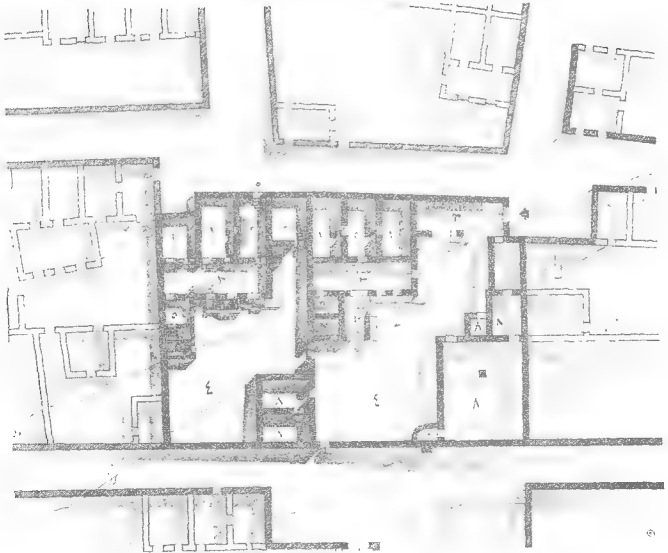
٦ - كلب

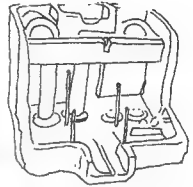
٧ - فرن

٨ - حطال

٩ - مغازن

١٠ - مزبلة





مثال : ٣/١

١ - نوم

٢ - مقعد

٣ - فناء

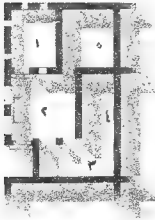
٤ - فرن

٥ - حظيرة

(١/أ)

نموذج مصغر من القنار

لبيت مصرى قديم

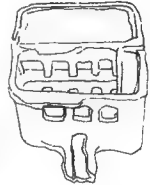




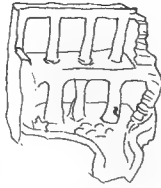
١/٣

(٢/أ)

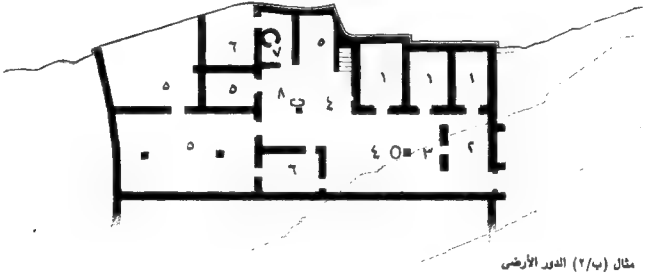
نموذج من الفخار لأحد
بيوت الدولة الوسطى



(ب/١)
نموذج من اللخار لهيت مصري قديم
مكون من طابقين

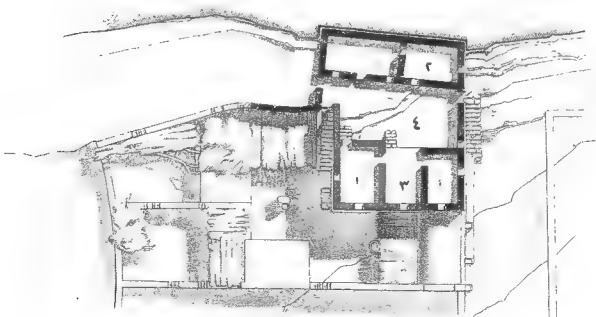


- ١ - لوم
- ٢ - معبلة
- ٣ - مقعد
- ٤ - فناء
- ٥ - حائطية
- ٦ - مخزن
- ٧ - فرن
- ٨ - صومعة



مثال (ب/٢) الدور الأرضي

مثال (ب/٢) الدور العلوي



مثال (ب/٢)
واجهة المدخل



قطاع
بالمدخل والمقعد والقنار

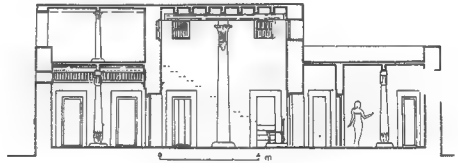


واجهة البيت

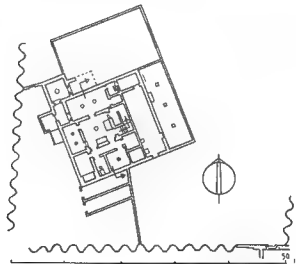




صاحب البيت (ب/٢)
بنياء قرية العطوانى



(ب ب/٢)
مسقط أفقى وقطاع
للمنزل رقم (V.37-1) بالعمارة

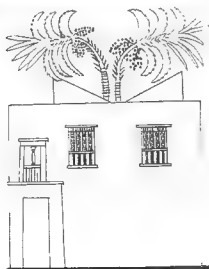




ثلاث أمثلة
للمثال (١/٢)

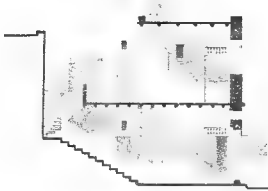


(١/٢) واجهة بيت ناخت



٢/٢ واجهة بيت نب آمون

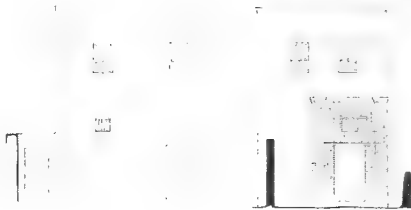




مثال (٢/ج)
 ١ - إستقبال ٢ - مطبخ ومطبخ ٣ - ردهة المدخل ٤ - فناء منفصل عن البيت
 ٥ - نوم ٦ - معبد

واجهة البيت (٢/ج)

واجهة البيت ج/٢



- مثال (٣/٠)
 ١ - ردهة المدخل
 ٢ - استقبال
 ٣ - ردهة السلم
 ٤ - نوم
 ٥ - مطبخة



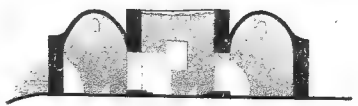
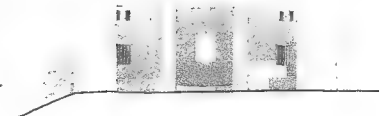
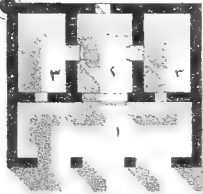
مثال (٣/٠)

خيمة (١/د)

١ - مائدة

٢ - ردهة غرف النوم

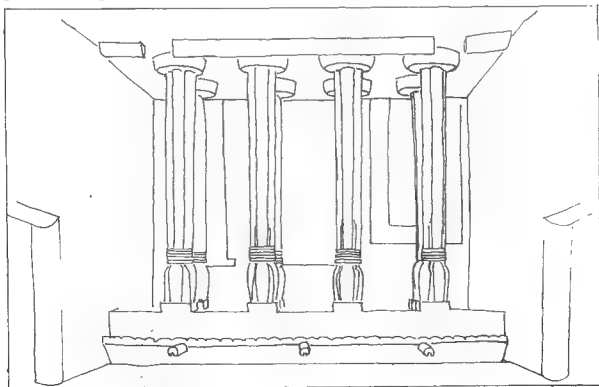
٣ - غرف نوم

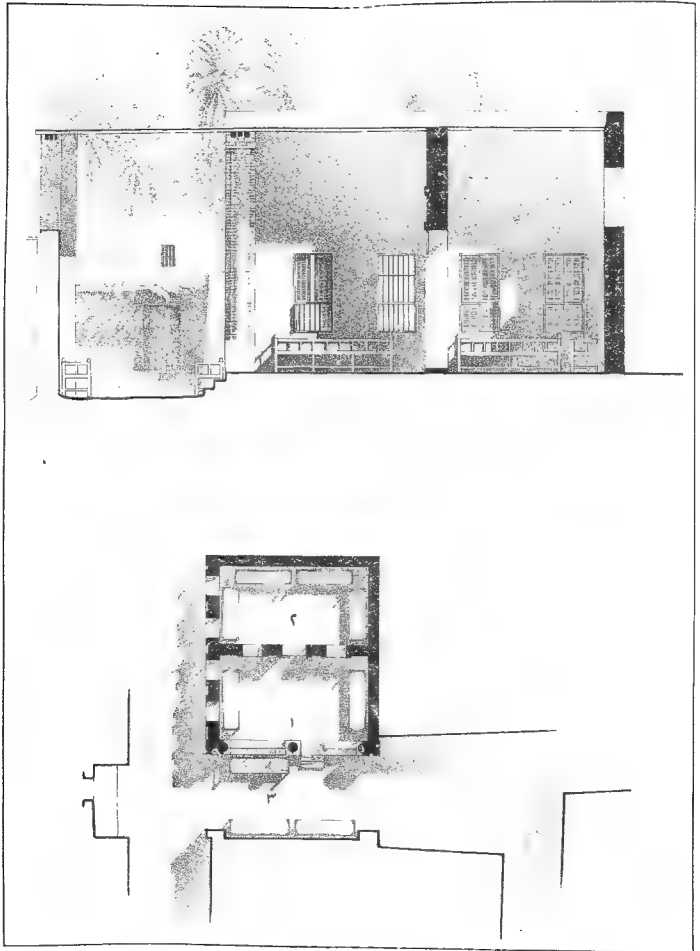


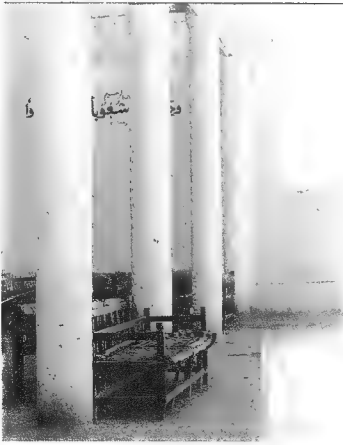
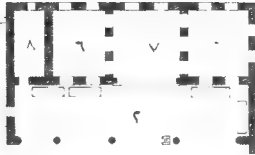
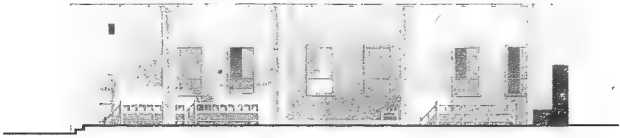


خيمة (١/د)

(١/د) نموذج بيت ماكيت رع من الدولة الوسطى



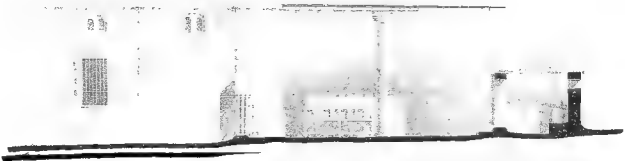
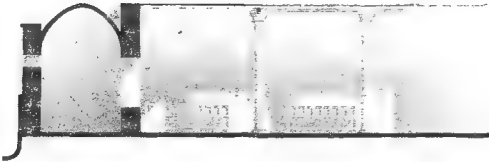




- خيمة (٣/د)
- ١ - قاعة محاضرات بمصاطب
 - ٢ - مقعد
 - ٣ - مزبارة
 - ٤ - مطبخ
 - ٥ - كنب
 - ٦ - نوم
 - ٧ - ردهة غرف النوم
 - ٨ - مخزن

خيمة (٤/د)

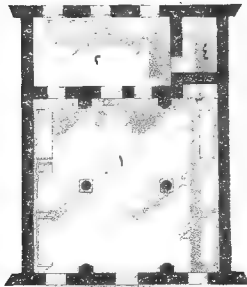
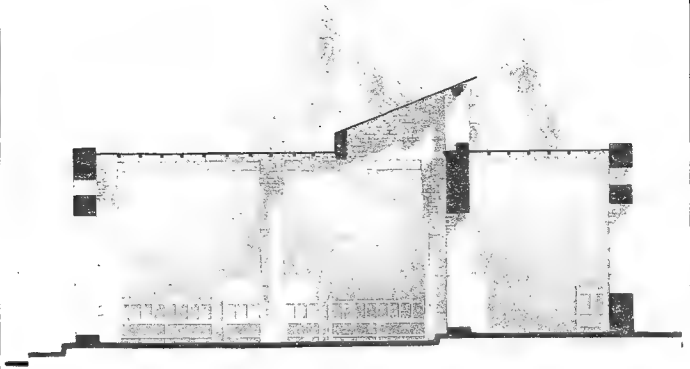
- ١ - فناء
- ٢ - مقعد
- ٣ - نوم
- ٤ - مطبخ
- ٥ - مزبلة





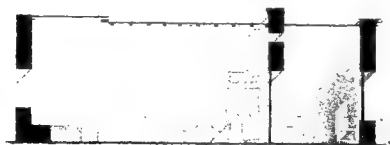
خيمة (٤/د)

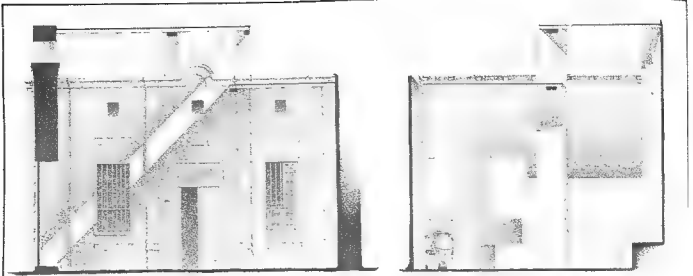




- خيمة (١/٥)
 ١ - قاعة أعمدة مسكوفة (مكعد)
 ٢ - نوم
 ٣ - مطبخ
 ٤ - مخزن

خيمة (١/٥)
ملف للإضاءة والتهوية





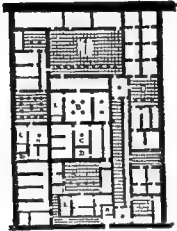
خيمة (٢/٥)
قطاعات

مدخل الخيمة يظهر بين البيوت





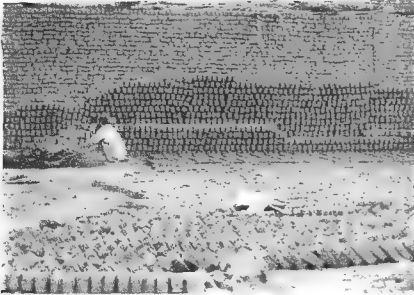
هـ/هـ
مسقط ألقى لمنزل من اللاهون تستخدم
القاعة الرئيسية (B) في الإستقبال
والاحتفال
ويرجع أنها أصل الخيمة ذات القاعة
السفلى مجهزة (هـ/هـ)



صورة لخيمة (هـ/هـ) من الداخل
ويظهر السقف على منسوبين للتهوية والإضاءة

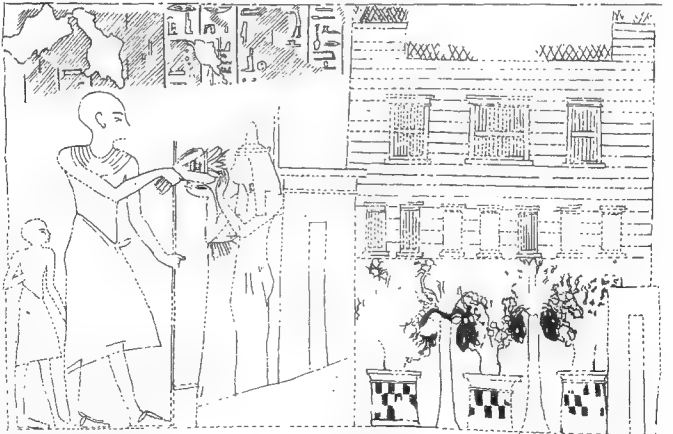
صناعة الطوب في مصر القديمة - مقبرة رخميرع.



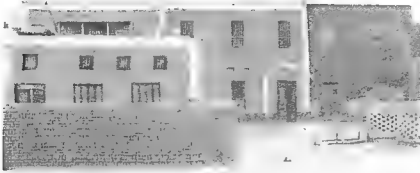


صناعة الطوب اللبن في قرية إدفو

أحواض من الطوب لحماية الشجر أمام منزل من مصر القديمة مملكة (٢٥٤)

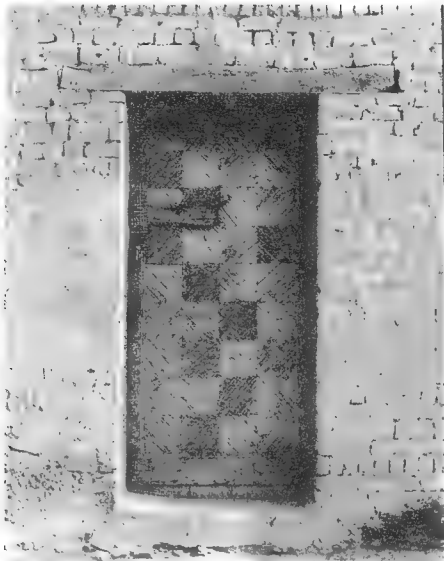


أحواض الشجر مبنية بالطوب
أمام منزل من إدفو

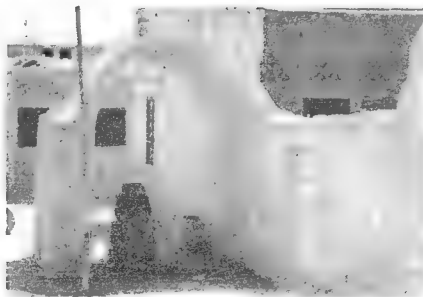


تغطية الأرضيات بالطوب في بعض منازل إدفو على الطريقة التي وجدت بالعمارة

باب مصنوع من الجريد الملون
ما زالت الزخارف المصرية القديمة من
الربعات الملونة التي تمثل شكل الحصىرة
على بعض أبواب البيوت



سبيل للشرب
في بعض شوارع القرية





البحث عن الهوية

فيولا شفيق

• مخرجة أفلام قصيرة وباحلة في مجال السينما المصرية

أما في فيلم «دناتير»، فلا نجد إشارة إلى هذه الأسطورة ورغم أن أم كلثوم تنقذ في أحد المشاهد الأخيرة قصيدة حزينة لسيدة، لكنها لا تستخدم اللغة العامية، بل الفصحى، ويقوم الفيلم بخلاف ذلك بتغييرات كثيرة أساسية، فهو يحول شخصية جعفر الهرمكي من منافس حول السلطة إلى ضحية بريئة لمؤامرة دنيئة تجعل الخليفة يأمر بقتله، ويحول كذلك جاريته دناتير إلى رمز للوفاء والتضحية، لأنها تعمل ذكرى مولاهم جعفر وتنقذ له رغم أن الخليفة قد منع ذكراه، وهكذا يحول صراع سياسي تاريخي إلى قصة ميلودرامية حزينة تلائم ذوق الفترة التي صور فيها الفيلم.

مع كل هذا نجد أن ديكرورات الفيلم الباهرة اللامعة التي قام بتصميمها «ولى الدين سامح» أيضاً لا تتحرم الفترة التاريخية التي اعتبرها البعض من

بدلاً من محاولة إعادة خلق الأحداث التاريخية بدقة استخدمت فيها الديكرورات وأسماء الشخصيات التاريخية المعروفة لقصص ميلودرامية وغنائية في بعض الأحيان.

فيلم «دناتير» - مثلاً - لأحمد بدرخان ملئ بالشخصيات الموثقة تاريخياً مثل الخليفة هارون الرشيد، وزيره جعفر الهرمكي، والشاعر أبو نواس الذين عاشوا في القرن التاسع الميلادي، وحتى جارية جعفر التي مثلت دورها أم كلثوم، وأطلق الفيلم عليها اسم دناتير شخصية موثقة تدعى «مواليه» يقال إنها ابتكرت «الموالي» أي «المواليه» كما كان يدعى في ذلك الحين، والذي أخذ عن اسمها وقد أبدعت هذا النوع من الغناء في اللغة العامية لمدح أسيادها البرمكيين، بعد أن منع للخليفة ذكر أسمائهم في الأشعار (١).

ق فيلم المومياء (١٩٦٩) لشادي عبدالسلام يتميز عن السينما المصرية السائدة، ليس فقط من حيث الشكل والموضوع ولكن أيضاً من حيث التعامل مع التاريخ سواء كان على مستوى الشكل أم المضمون.

لكي نفهم ذلك الاختلاف يجب علينا أن نتعرف على النماذج المألوفة والمتداولة للفيلم التاريخي من قبل سواء كانت عن السينما التجارية. أم عن السينما الجادة.

فهناك مثلاً تلك الأفلام التي أنتجت في بدايات نشأة السينما المصرية مثل «شجرة الدر» (١٩٣٥)، «رواح» (١٩٣٦)، «لاشين» (١٩٣٩)، «دناتير» (١٩٤٠) و«سلامة» (١٩٤٥) التي اختارت قصصاً مثيرة وشيقة وقد وضعت في إحدى مراحل التاريخ العربي الإسلامي، ولكن



من فيلم العرياء

المناسب، جاء هذا الفيلم في إطار مرجحة كاملة تدعى أفلام «الانفتاح» التي بدأت تنقد هذه الظاهرة الاقتصادية وردود أفعالها الاجتماعية عبر شخصيات وأسماء مجرمين لا يفكرون إلا في المكسب السريع حتى لو كان بوسائل غير شرعية، ويلاقون دائماً في النهاية مصرعهم أو على الأقل عقاباً مناسباً.

ويأتى فيلم «الجوع» بنقده الاجتماعي نابهاً لسينما الالتزام السياسي والاجتماعي التي نشأت مع بداية الاستقلال في فترة الخمسينيات والستينيات والتي يعتبر أبرز مثل لها فيلم «القاصر صلاح الدين» (١٩٦٣) ليوسف شاهين والذي اشترك في كتابته كل من نجيب محفوظ، يوسف السباعي، وعبد الرحمن الشرقاوي.

أفلامه السابقة مثل «إسكندرية ليه» (١٩٧٨) و«حدوتة مصرية» (١٩٨٢) والتي تدرأها محسنة توفيق في دور الأم ومحسن محيي الدين في دور الشاب الحائر بين العلم والمأطفة والذي يمثل دائماً بديلاً لشخص المخرج نفسه.

ظهر في السنة نفسها مع «وداعاً بونابرات» فيلم «الجوع» (١٩٨٦) لعلي بدرخان الذي يصترض مفهوماً آخر للتاريخ، وهو الماضي كمعادلة أو رمز لحاضر ومعطياته، فجاء الفيلم الذي يتناول قصة شخص من أصل متواضع يعيش في القاهرة خلال لقرون التاسع عشر ويتحول مع بداية مجاعة انقلابت البلاد إلى تاجر قمع على يحتكر البضاعة لصالحه ويحرم الشعب منها ولكنه يحصل في النهاية على الجزاء

الفتنة الذهبية في الحضارة العربية الإسلامية، فهي تهدف أولاً إلى إبهار المتفرج وإقناعه بمظمة وثراء ذلك العصر، ولا يصعب فهم هذا الهدف نظراً لأن الفيلم صنع في فترة كانت مصر لا تزال تحت الحكم الإنجليزي الذي يحتم على النفس المصرية أن تأكد ذاتها وأن تسترجع كرامتها أمام إهانة الاستعمار.

رغم انتهاء الاستعمار نجد الاستعمال للتاريخ (كخلفية فقط) يظل يصود بعض أعمال السينما المصرية حتى اليوم، مثل ما حدث في «وداعاً بونابرات» (١٩٨٦) ليوسف شاهين الذي يستفيد من الحملة الفرنسية كخلفية ليس لقصة درامية تقليدية بل لقصة من قصص المخرج الشخصية التي تدور حول «أسرة» شاهين التي تعرفنا عليها في بعض

ويرمز هذا الفيلم بتناوله للحروب الصليبية إلى وضع المعالم المعرفي الحديث أمام الاستعمار ويشير عنوانه إلى دور الزعيم القومي جمال عبدالناصر في مقاومته.

ويستمر هذا النوع من استخدام التاريخ حتى الثمانينيات عندما بدأ صلاح أبو سيف سنة ١٩٨٠ إخراج الفيلم العراقي «القادسية» (١٩٨٢) الذي تناول معركة القادسية الشهيرة التي قامت عام ٦٣٦م. بين العرب والفرس في الوقت نفسه الذي كان العراق وإيران يستعدان لحرب طويلة دامية وأخذ الفيلم طبعاً بصور الفرس في أبشع صورة.

ونسبب من هذا كيف يساعد هذا النوع من الفهم للتاريخي من نشر دعاية (بروجاندا) خاصة بالسلطة تهدف إلى خلق روح جماعية مزيفة لدى الشعب المتفرج أمام عدو خارجي بدلاً من تدويره وإعطائه الفرصة لفهم التاريخ ونقده.

حينما ننظر إلى فيلم «المومياء» لشادي عبدالسلام نجد أنه رغم كونه فيلمًا تاريخيًا تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر. في صعيد مصر نجد أنه لا يستعمل للتاريخ بالطرق المشار إليها من قبل، ورغم أن قصته لا تفقد الرمزية حيث إنها تحاول أن تعبر عن فقدان الإنسان المصري المعاصر لهويته بسبب جهله بتاريخه العريق، وهي قصة الشاب ونيس الذي اكتشف أن عشيرته تعيش من نهب قبور الموتى مما يجعل الشك يتناهب في أسر هؤلاء اليهوديين ويتصاحب إذ ربما كانوا أجداده الذين لا يعلم عنهم شيئاً ولا يفقه حتى قراءة ما تركوه من كتابات غامضة على جدران الحوايط.

يستوحى فيلم «المومياء» أماكن التصوير والديكورات والملابس، وكذلك طريقة تنسيق الصور في شكل اللحت الغائر أو اللحت البارز في الفن التشكيلي الفرعوني مع النزعة نفسها للتبسيط

والتجريد الذي لا يتظاهر بواقعية مزيفة وتكشف من خلال هذا التجريد نفسه والبدء عن الطبوعة السيمائية أن الفيلم لا يحاول إيهانا بمناظر وتكتلات فائقة ولا يخلق روح جماعية جوفاء ولا حتى بإقناعنا بعظمنا وإنما يتحدث بعكس ذلك عن علاقتنا بالتاريخ ذاته، وهكذا يعبر بحزن شديد عن فقداننا لتاريخنا ويطالبنا عبر رمزيات قصته أن نتقدم إلى اكتشاف ماضينا والبحث فيه حتى نتمكن من اكتساب هوية تليق بمصرنا الحديث. هوية ليست قائمة على بعض الشعارات السياسية التي تهدف إلى تكتيت مفاهيم قومية لا أهد يعنى محتواها وإنما هوية قائمة على بحث ودراسة وجدل عميق مع التاريخ. ■

الهوامش

Mohamed Bencheneb; «Mawaliya, (١) Mawwal» in: En Ensyklopedie des Islam, Leipzig, 1913, p. 867.



من فيلم الإهرامات



أسطورة الفيلم الأول

سامي السليمانوني

• الفنان المعروف الراحل

قرغم أن النهاية كانت محتمة وكان الجميع ينتظرونها فقط بين يوم وآخر.. إلا أن رحيل شادى عبدالسلام جاء ك مفاجئة دهمت الجميع إلى حد مثير للدهشة.. وكان شادى قد تحول إلى أسطورة بطرؤف حياته وعمله السينمائى الفريد وبعد أن اكتسب «شمرخا» شخصيا كهذا الشمرخ المصرى القديم الذى كانت تعكسه أفلامه الثقيلة.. فهو أكثر فنانى السينما المصرية توحدا مع عمله.. ففيه هو نفسه حتى كشخص حى فرعونى أو حضارى وهى الكلمة التى كان يفضلها.. بل إن فيه حتى ما يمكن أن نسميه «الإيقاع المصرى».. ليس فقط لأن قامته المشوكة وملامح المثلث المصرى النبيل كانت تستدعى إلى تذكرك بشكل أو بآخر الأعمدة الشامخة فى معابد الأقصر أو العمائيل الفرعونية.. بل إن إيقاعه هو نفسه فى الحركة - العمل

وحتى المشية نفسها - ثم فى الحديث كان فيه كثير من إيقاع مصر كلها فى النيل الهادئ الذى يمر منذ آلاف السنين دون أن يهدر أو يصخب أبدا.. وللجبل الراض على هذا الجانب أو ذاك على شريط خضرة لا يريد أن يتسع أبدا.. ويهر رمال فى صحراء لا تريد أن تتحمر أبدا.. وإيقاع ريف وصعيد يتحرك بأناة وصبر مروعين ولا يهدر بالحركة إلا نادرا..

ولقد كانت هذه الملامح فى شادى عبدالسلام الذى كنت أعرفه جيدا تدهشنى دائما إلى حد أن «تفرسنى» أحيانا.. فمذ أن «انطلق» بيننا فجأة «تبار شادى» الذى يشبه بالضبط تيار النيل القادم من الجنوب إلى الشمال بهذا الإيقاع «القائلى» الذى لا يشر أبدا.. وعندما فاجأنا بتحفته الوحيدة «المومياء» الذى كان إيقاعه هو نفسه إيقاع شادى وإيقاع النيل.. كنا نحن

بالمصادفة شبانا صغارا إلى حد ما نبدأ وعينا بالسينما.. وكنا مهبرين بختيار صلاح أبوسيف وتيار يوسف شاهين.. وتيار توليق صالحي.. وكان خريج معهد السينما يتحسون طريقهم محاولين أن يأخذوا من هذه التيارات أفضل ما فيها ويبحثوا لأنفسهم عن مكان.. وفجأة جاء شادى عبدالسلام «المومياء» تيارا جديدا تماما عن كل هؤلاء ويمتج مختلف وإيقاع مختلف.. قد يرتاح له البعض ويذرع البعض الآخر.. ولكن الجميع لم يملكو أمامه فى ذلك الوقت سوى الاحترام.. ولدى البعض مجرد الدهشة.. مقابل الانبهار لدى البعض الآخر.. ولكن جيلا كاملا لم يكن ممكنا أن يصبح بعد «المومياء» كما كان قبله.. فعلى قبل أن يخرج الفيلم إلى العالم ويشير الاهتمام فى كل مكان أو يحدث ضجة.. كان واضحا أنه سينما



من فيلم الهرمياء

وبقاء أعمالهم وأفكارهم في الشبان من حولهم حتى لا يبخلوا عليهم بهذه الأفكار والخبرات..

بل إنني أذكر أن شادي عبد السلام صبحني معه مرة لأشهد دويلاج بعض عبارات الحوار لفيلم «المومياء» وهي مسألة لا يرحب بها كل مخرج.. ثم كان على بعد ذلك أن أقدم دراسة تحليلية للفيلم عند عرضه في «نادي سينما القاهرة».. ووجدت أن هناك أشياء صعبة جداً في فهم هذا النوع المختلف من السينما.. فجلس شادي عبد السلام ساعات طويلة يشرح لي كل أسرار فيلمه بالتفصيل ويصبره الترهيب المعروف..

وفي مكتب شادي في أستوديو نحاس رأيت محمد صبحي لأول مرة وهو مخرج لتوه في معهد المسرح وكان

محب للسينما لا يملك إلا أن يقع في أسر شخصية شادي عبد السلام كما يقع في أسر يوسف شاهين «الشخص»، وتوفيق صالح «الشخص».. فهؤلاء الثلاثة بالتحديد تربطهم معاً شخصية المثقف المصري العصري الذي يستند إلى ثقافة غربية غزيرة ولكن مع قلق مصري عظيم بتوطيف هذه الثقافة من أجل وطن متقدم ومستدير ومتغير.. كما تجمعهم بالطبع اللجانبة الشخصية والسينمائية التي لا بد أن تجذب حولهم «صعاليك السينما» من أمثالنا.. خاصة أن الثلاثة - وكانت تجمعهم معاً صداقة ومناقشة قوية - كانوا الحسن الحظ من نوع الفنانين الذين خفروا ليكونوا ألسنة وليصنعوا «مدارس» من حولهم.. فهم شديدي التواضع والبساطة حتى يحسوا بامتدادهم

مصرية مختلفة ومتميزة.. وبغض النظر عن الموافقة على هذا المنهج في صنع السينما أو عدم الموافقة.. بل ولما كانت مقاييس النجاح والوصول إلى الناس بالمنطق الجماهيري الذي لا يمكن إغفاله..

وحسني الذين لم يكن شادي عبد السلام ينفصل عن جيلهم إلا بسنوات قليلة.. وجدوا في طاهرة جديدة وفريدة في السينما المصرية جديدة بالمراقبة والتأمل.. فأصبح كثيرون «يدورين» حوله وهول أفلامه النادرة جداً وأنا منهم.. فلقد جاءت فترة وكنت أدور حوله وأجلس إليه بالساعات سواء في مكتبه كمدير لمركز الأفلام التجريبية في ستوديو نحاس أو في بيته في الزمالك أو في مكتبه الليلي في شارع قزاق.. فأى

الناس.. ولكنى أتصور أن هذا الصداق للنفسى الذى بدأت به متاعب شادى لم يكن بسبب عشوى وإنما كان بسبب عصبى ناتج عن عدم قدرة تلك الأرواح العظيمة فى الأجساد الوالعة على احتمال الإحباط والتهوى المعوى والإحساس بصنوع الأيام يوما بعد يوم ولتت واقف فى مكانك عاجز عن الحركة والتقدم.. وهى المحنة التى يمكن أن تمشطرى من مجرد صداع إلى تآكل كامل ونهائى للروح والجسد معاً..

وسينما أخرى تملك عبقرياً مثل شادى عبدالسلام وحتى لو لم تكن تدرك قيمة «المومياء» ولكنها انتبهت فقط عندما رأت العالم مبهرراً به إلى حد أن تخصص له مجلة «السيخارى» الفرنسية ثمانى صفحات هذا العام فقط وبعد أكثر من خمسة عشر عاماً لم يخرج فيها غيره.. كان يجب أن تنبه إنن إلى أنها تملك كنزاً.. وكانت جديرة بأن تضع أمام هذا الفنان كل إمكاناتها لكى يصنع أفلاماً وأن توفر له حتى «البن الصفور».. وكثيراً ما كنت أتخيل أننا وفرنا لشادى عبدالسلام الفرصة ليقدم فيلماً كل عام ليصبح لدينا الآن ١٥ فيلماً من نوع «المومياء».. ولو أننا تركناه يصنع فيلماً كل ثلاث سنوات لأصبح لدينا خمسة أفلام.. لو أننا تركناه يصنع فيلماً كل خمس سنوات لملك ثلاثة أفلام.. لو حتى لو صنع «إخنائون» قبل أن يموت..

ولكن ماحدث أنه قضى الخمسة عشر عاماً وأكثر يصنع «إخنائون» فى روحه وضميره وأدراج مكتبه فقط.. كتب السيناريو وأعاد السيناريو أكثر من مرة.. ورسم المناظر صورة صورة وتفصيلية تفصيلية.. وصمم الديكور والملابس هو وابنه الروحى وتلميذه وصديق عمره صلاح مرعى وحتى قطع الإكسوارات

فيها وموابها وكأنها قررت بوعى كامل وعلى مشهد من الجميع أن تلاحر.. أفهم أن تستمر هذه الحالة لمامين أو ثلاثة أو خمسة ثم ينتبه الفاس لما يحدث فيتحرك أحد ليصنع شيئاً.. ولكن خمسة عشر عاماً وأكثر.. فهذا بالتأكيد هو إيقاع الليل والجبل والصحراء الجافة التى تقتل الأخضر واليابس..

ولست أتحدث الآن عن «إخنائون» أو عن شادى عبدالسلام بالتحديد.. فلم تكن مصادفة أن هذه الخمسة عشر عاماً هى نفسها التى بدأ فيها انهيار كل الأسس والقواعد الأساسية للسينما المصرية بينما الجميع يتفرجون وربما يكسبون أيضاً من وراء هذا الانهيار الذى يدعرون الآن أنه وصل إلى ذروة الأزمة التى يتحدثون عنها وكأنهم فوجئوا بها.. أو كأنهم ليسوا صانعيها.. فليست الخطأ إذن هى خسارة فيلم واحد أو مخرج موهوب واحد.. وإنما هى خسارة صناعة كاملة ويبدو أنها قلقة مجتمع أيضاً.. فلا يمكن فصل محنة شادى عبدالسلام عن كل صور القبح والقرىء وإهدار القيم المصرية الجميلة والتبعية من أجل المجاعة والكسب من كل ما هو رخيص وشائن.. وسينما كهذه فى ظروف كهذه لم يكن ممكناً أن تصنع «إخنائون» بل ولم تكن حتى تسمح له بأن يخرج إلى النور ولذلك فلم يخرج «إخنائون» إلى النور أبداً.. وفى تصورى أن سينما رديئة كهذه هى التى قتلت شادى عبدالسلام ومنذ عشر سنوات على الأقل وقبل أن يصيبه المرض ليحلن عظامه ويقتل روحه القلقة الشغافة وبناعته وكل رقة وطموح وأمل الفنان الخالم فيه يوما بعد يوم.. ولقد رأيت شادى عبدالسلام وهو يشكو من صداع نصفى دائم منذ أكثر من عشر سنوات.. ولست طبيبياً ولست أتدخل فى مشيئة الله الذى يملك وحده أقدار

شادى قد اختاره لنور «إخنائون» الذى بدأ يعدّه بمجرد الانتهاء من «المومياء».. مقلتماً بأن هذا الوجه الجديد تماماً الذى لم يسمح به أحد هو أكثر الوجوه قرباً من وجه «إخنائون».. وكانت موسمين بدر مستطعب دور نظرتيتى وعلى أن تظهر نادية لطفي وأحمد مرعى بطلا «المومياء» فى الدور آخرى مهمة فى الفيلم..

ومن هذه القطة بالتحديد فيما أعقد بفت تراجيديا شادى عبدالسلام التى انتهت بموته.. فقد مرت سنة وستان ولم يبدأ العمل فى «إخنائون».. وكان «المومياء» قد بدأ يخرج إلى العالم كله شرقاً وغرباً ويفوز بالجوائز.. ولكن قبل ذلك وربما أهم منه بلفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مدهشة ومختلفة.. ولأعتقد أن فيلماً مصرياً أثار ضجة وسيلاً من الكتابات عنه وعن مخرجه كما فعل «المومياء».. وتوصل شادى عبدالسلام إلى أسطورة.. بل إنها الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما المقالية كلها.. وليست المصرية فقط.. التى يتحول فيها مخرج إلى أسطورة بفيلم واحد دون أن يقدر لهذا الصخر أبداً أن يصنع فيلماً الثاني.. إنها مقارنة بل وظاهرة غريبة وفريدة إلى حد لا يمكن تفسيره أو حتى تصديقه!

مخرج عبقري يصبح أسطورة بالمقاييس العالمية والمحلية.. ويمجرد فيلمه الأول والأخير.. ثم تمضى السنوات سنة بعد سنة.. وبالإيقاع نفسه المصرى الغريب.. إيقاع الليل والصحراء والجبل.. يظل أكثر من خمسة عشر عاماً يصارع من أجل فيلمه الثانى فى وجه حالة من اللامبالاة والتلبذ والنباء بل والعداء أصابت السينما المصرية حتى لا يمكن فهمها.. فأنأ أفهم أن تستمر حالة القباء وسوء التقدير فى أى سينما تأكل نفسها وتدمر أفضل أبنائها وتبذل عن عمد أهم

أعماق محنته.. وهو لا يكف أبداً عن الدوران حول مصر المتحضرة العظيمة التي لا يحبها أحد ولا يفهمها كما يفعل هو لأنه جزء منها.. فيصنع أفلاما تسجيلية بين وقت وآخر لحساب مصلحة الآثار.. بينما يرفض عروضاً شديدة الإغراء لإنتاج «إخفائون» بأسوار عراقية وسورية وفرنسية وكندية.. بل وحتى «إخفائون» إسرائيلية.. لأنه كان يرى أن «إخفائون» لا يمكن إلا أن يكون مصرياً حتى لو جاع هو.. فأية عظمة وأى شموخ وأية تراجميديا لعبقري مصري أفنكناه من أيدينا.. كان قد مات منذ سنوات لحظة أنه أدرك استحالة تصفيق الحلم.. ولم يكن هذا الذى شيعاه هذا الأسبوع سوى الجسد الذى أنهكناه جميعاً بمجرد «عدم الوعي» بقيمة ما بأينينا.. و «الموسميا» التى تأخر عبورها إلى وادى الموت والخلود بضع سنوات.. فليسامحنا الله جميعاً. ■

عن الإناعة والطيفيرين ١٨/١٠/١٩٨٦م

«نخوة» أحد منا أو تأخذ الهمة لصنع شيء.. ليس من أجل شادى ولكن من أجل مصر والسينما المصرية ومن أجلنا نحن أنفسنا الذين نحمل وزر دمه المسفوح على كواهلنا جميعاً..

ولست أنكر شخصياً عدد المرات التى كتبت فيها وكتب الزملاء يطالبون بصنع «إخفائون».. ولا عدد الاجتماعات والمؤتمرات التى وعد فيها «موظفون» السينما بأن يقدموا كل التسهيلات لصنع «إخفائون».. ولكنى أنكر أننى كنت أوشك أن أبكى خجلاً من نفسى وأنا أسمع من شادى أنه بدأ مشروع مزرعة دواجن فى بلده ألمانيا لكى يعيش.. ثم وأنا أرى شادى عبداً للسلام ينتهى إلى صنع ديكورات الفنادق الكبيرة لكى يعيش.. ثم وهو يقابلنى بهدونه نفسه المثير وأمله المذهل وقدرته الأسطورية.. المصرية! على المحاولة وعلى الاحتمال فى سنواته الأخيرة دون أن يفقد أبشامته وحسه الفكاهى الساخر المرير الكامن فى

وجلس ينتظر.. ومر عليه أكثر من وزير ثقافة وأوراقه تتلهى فى أندراج موظفين لا علاقة لهم بالسينما ولا حتى بمحورنها ولكنهم هم الذين قتلوها.. ثم سحبوا منه حتى «مركز الفيلم للتجريبى» الذى حوله إلى مدرسة لدور فريد من السينما الراقية تخرج فيها تلاميذ موهوبين كان يمكن أن يصنعوا شيئاً.. ولكن حتى الشبان من تلاميذ شادى شاخوا وشاخت أرواحهم ومواهبهم وظل هو يحاول من أجل «إخفائون» دون أن يفقد الأمل.. وكان الجميع يلقونه بكل الترحيب الممكن ويقدمون له التقدير والتكريم على أعلى مستوى ويتكلمون كثيراً ويبتسمون كثيراً ويحلفون على المصحف أنهم مستعدون لصنع «إخفائون» ولكن دون أن يصنعوه أبداً أو حتى يتحركوا خطوة واحدة.. وتركنا جميعاً هذا النائن النادر يمشى بيننا بإيقاعه الشامخ الهادئ وهو يرجو الجميع بأدبه المصرى المتحضر المذهل وصوته الخفيض الذى لم يسمعه أحد أبداً يرفع نبرته درجة واحدة.. دون أن تتحرك



النحت المصري القديم وتصميم الأزياء عند «شادي»

محمود مبروك

* مدرس بقسم النحت بكلية التربية ومختص
في الفن المصري القديم والدرميم، لشركه في
ترميم تمثال «أبي الهول» ٨٩، ٩٤، وترميم
تمثال «مريت آمون» بأخميم ٩٧ .

ف دائماً ما يواجه مصمم الملابس
التاريخية مشكلتين:

أولاهما: تفسيره الخاص لطراز
الملابس حسب ما يستقى من المراجع
والوثائق المتاحة لديه.

ثانيهما: تحويل هذه التصميمات
لمرحلة التنفيذ من أقمشة مختلفة الخامات
وطرق التفصيل وإضافة الإكسسوارات
عليها.

وقد يحمل الفن المصري القديم طرزاً
من الملابس يصعب تفسيرها، وذلك لما
يتميز به الفن المصري، فهو يميل إلى
الرمز والتجريد أكثر من تمثيله للطبيعة
المرئية.

لقد حكم الفن المصري نسب وقواعد
استمدت قوانينها من العمارة، ولا يمكن
فصل تمثال مصري قديم من معبده سواء
كان هذا التمثال في مدخل البوابة

المرحبة يستقبل للقادم للشرع والعبادة،
أو أن تكون التماثيل في أحضان بهو
الأعمدة تسكن في الفراغ بينها لتطالعا
واحدة بعد الأخرى، أو تكاد تختفي في
ظلّة الحجر المقدسة لتطل علينا في يوم
محدد من كل عام بعد أن تامتدت أشعة
الشمس لكثير وجه التمثال ليبدأ ميقات
العبادة.

أصبحت هذه التماثيل اليوم داخل
«قذرية» زجاجية، وتجمعت بالمناصف
ليس فقط بدون نظام تاريخي يحكم
ترتيبها، ولكن الأهم هو فقدانها لجغرافية
المكان التي خرجت منه، والذي أثر
بدوره على هيئة هذه التماثيل، سواء
كانت ملكاً أو أميرة أو لأمير أو لقائد؛
فهؤلاء أولاً مهما كانت وظائفهم وما
يحملون من شارات الحكم وملابس
ولكسسوارات هم جزء من العمارة
المصرية القديمة التي تميزت بالخطوط

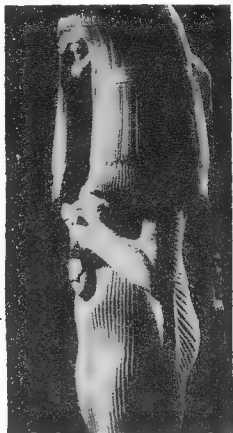
الهندسية المستقيمة المعتمدة في رمزية
وتجريد.

ولتوضيح ما هو واقعي وغير واقعي
في تمثيل الملابس التاريخية نستعين
بمثالين في النحت أحدهما إغريقي
والآخر مصري قديم.

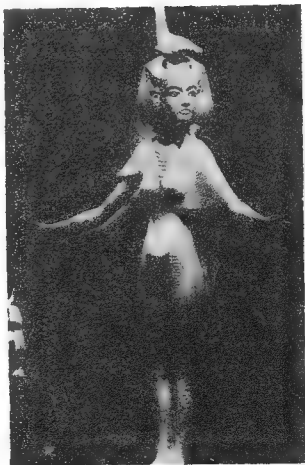
فالنحات الأول يعبر في تماثله
الإغريقية عن الإيقاع من خلال ثوابت
الأقمشة المتكررة والتي تتكاثف في
أفواس وأنصاف وأفواس حتى يكاد الفنان
أن يحرر الكتلة من جمودها فتتأخر كتل
الملابس متباعدة في حيوية عن الجسم،
لتوضح في واقعية جمال الجسم البشري،
وأيضاً عن طبيعة الرداء ومم يتكون،
حتى تفاصيل الحياكة عند الصدر
وأطراف الرداء، واللحاحات الإغريقية
يجعل فن تمثيل واقعية الملابس وتكاثف
ثوابها دليل على الدقة في تمثيل الرداء



البعث الإغريقي



البعث المصري



والذى يمرض بدوره جمال الجسم الذى يحويه .

أما المثال الثانى فهو فى النحت المصرى القديم، حيث قام النحات بالتعبير عن الملابس بما يخدم بقاء بديان هذا التمثال، فترابط الأجزاء التى لا تنفصل عن بعضها البعض مكونة كتلة غير قابلة للكسر تعاند الزمن كمادة وتنظم فى إيقاع هندسى كشكل . ولظهار شكل الملابس يساعد على تماسك هذا التمثال، فأحياناً تظهر واضحة قوية لتشمل وتحمي نقاط الضعف فى الكتلة بين الأقدام أو الذراعين، وأحياناً «مثال» بركة وشفايف حتى تكاد تخفى فى الجسم وتلتصق عند الصدر أو البطن أو الأفضاء فى إيقاع متخير متمثل فى خطوط البليسية، الذى أخذ شكل شعاع الشمس، وعندما تلمس الإضاءة هذه الخطوط تختفى وتظهر حسب ارتفاع وانخفاض الكتلة ل يظهر الرداء وكأنه التئق تماماً بالجسم ليستر أو يفسح عن جمال الجسم . فالأمر هنا يختلف بين «تمثيل» الملابس فى النحت الإغريقى عنه فى المصرى فهى عند الأخير لها قيمتها المجردة من خلال الانفعال الجمالى الخالص لكل التمثال أو ما يسمى بالتميز التشكلى .

بعد هذه المقدمة . يظهر تساؤل: بالرغم من عدم واقعية تمثيل الملابس عند المصرى القديم، كيف اتجه شادى عبدالسلام للفنون الفرعونية حتى يمكن أن يفسر ويصمم لنا هذه الأعمال ؟

أن من ينظر فى الدراسات والتصميمات التى تركها لنا «شادى» وخاصة فى فيلم «مأساة البيت الكبير» تجعل المتطلع لها يقترب بها من فن النحت أكثر من غيره من الفنون مثل التصوير المصطح الجدارى أو الرسومات الخطية . وتظهر أسئلة واستفسارات .

لماذا للتجأ شادى عبدالسلام إلى فن النحت بكنهه القليلة ليحولها إلى عالم

الأقمشة ورقائق الذهب بالرغم من أن فن التصوير يحمل فيما لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء ؟

هل ذهب شادى إلى فن النحت باعتباره فناً ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب فى حلوله الفنية إلى الأزياء وهى أيضاً فن ذو ثلاثة أبعاد ؟

وماذا عن «الإكسسوارات» . إن بعضنا رمزى مثل التيجان الملكية سواء تاج الشمال أو الجنوب أو التاج الأزرق، ولادليل حتى الآن على وجوده أو إن كان قد استعمل فعلياً .

ولما كان قد استعمل فهو ليس أثناء جلوس الملك على عرشه .

وماذا عن الإكسسوارات أو الملابس التى يرتديها الناس فى حياتهم العادية ؟

من الصعب أن نتناول كل سؤال بإجابة منفردة .

ولكن علينا أن نتبع رؤية شادى الفنية بين اللغة السينمائية المتحركة ولغة الفن الساكنة .

لوحة

العائلة

الملكية

من خلف الستارة الملكية الحلاة بزهور مذهبة يطالنا «شادى» فى تصميمه للعائلة الملكية بتكوين لا يبعد كثيراً عن ترتيبات الأوضاع التقليدية للتمائيل المصرية، بل يوضح مدى فهم ودراسة «شادى» لما تحمله هذه الأوضاع من مضامين الاحترام التى تصل إلى التقديس، وأظهر «شادى» كيفية التصرف فى ترتيب أوضاع جديدة وخاصة فى عرضها للمجاميع وما يتفق وطبيعة العمل السينمائي دون إخلال أو ابتعاد عن روح النظام المستمد من تلك التقاليد القديمة ومع ذلك فإن مشاهد اليوم يتقبلها .

وبالرغم من واقعية الأسلوب عدد «شادى» فى تصوير الملك أو الملكة أو ولى العهد والأمراء إلا أننا نجد تنظيمها هندسياً بين الاستقامة الرأسية للأقسام مع الخطوط الأفقية لتلاصق الأكتاف، أحكم كل ذلك فى تنظيم وترتيب كأنه يخضع «ليزوتوكول» وبين ارتفاع الملك لأسفل من الأمير الطفل إلى الأمير الجالس فى المنتصف إلى ولى العهد الذى أصبح فى المقدمة .

كل هذا يجعلنا نشعر بأنها تماثيل فى قدس الأقداس سلطت عليها الإضاءة فتحوّلت الحجارة إلى أجسام تنبض بالحياة ترتدى الأقمشة الكتانية الرقيقة وكأن الملابس خلفية بيضاء وضعت عليها عقود وأساور من الذهب الأصفر والأحمر المطعم بأحجار الفيروز واللازورد والعقيق فزين الأقدام وتشد المعصم لتقوى قبضة اليد الحاكمة، وتحمي الرقبة والصدر، وتعلن عن رمز الحكم على الرأس .

الإكسسوارات عند «شادى» لاتقل أهمية عن الملابس قد تزيد وهذا ليس بالتقليد . ومثال ذلك أن شادى يوضح هذا ليس فقط فى التصميم بل أيضاً فى اللص حيث يؤكد على أهمية الإكسسوارات وأنها ليست كنزاً للفرانعة كما تسمى اليوم، وليست هذه الحلى للزينة فقط، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عدد ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التمايلات:

هل الحزام الذى يلف وسط الملك له معنى وكذلك أزراره ؟

هل القلادات التى تحيط رقبة الفرعون تختلف فى معانيها عن التماثيل التى تندلى على صدره ؟

هل الألوان التى تحملها الأحجار الكريمة من التروكواز الفيروزى أو العقيق

الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردى له قوة سحرية يؤمن بها المصري القديم، ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو الخاصة؟

من خلال ترائيل للدعوات لولى العهد عندما يتم تنصيبه البلاد، تتم للمراسم ويقتد هذه الإكسوساترات.

يتضح هذا كما جاء في النص: (١)
«أحمل إليك كبشا وظلالا من اللازورد
وأحمل إليك أسدا: صوت مردد
لحميك ويظل لحميك».

مرتل - أضع من أجلك تماثيل من
أحجار كريمة.

كورس - من البحر الأخضر الشمالى.
مرتل - ومن الشرق.

كورس - تسمية من فيروز سيناء
تسمى عينيك.

مرتل - ومن الصحراء الغربية.
كورس - تسمية من العقيق من
الوحدات لتحمي رقبته.

وفيما يخص معلى الحزام للملكى
يقول «شادى» في النص: (٢)

«..... ثم يسرعان بإفصاح الطريق
لشابين من العاشية يدخلان
ويركبجان إلى جانب صندوق
مستطيل وإن كان ضيقاً..
يحملان منه حزاماً ذهبياً مطعماً
باللازورد والفيروز ويلفانه حول
وسطه بحمركان برشافة على
ركبة واحدة أو ركبتين - دائماً
أحدهما يسلك به من الخلف
بينما الآخر يهروا إلى الأمام
ليشبهه وهما يرددان:

«صوت تثقيب الحزام»

الشابان..

«يا احترام»

النبل يحيط بوسطك..

أمواجه من اللازورد والفيروز..
كورس يردد:

أيها الياقوت العظيم..

«أنت محاط بالهياكل المتجددة..

أحد الشابين:

«إلى الأبد»

كورس:، التي توحد البلاد بالعبادة.

الشاب الآخر: إلى الأبد.

لوحات

الكهنة:

النص:

«ثمانية كهنة راكعون للصلاة (٣)،

أمام هيكل آمون الذى يظهر فى عمق
البحر،

أبواب الهياكل مفتوحة ويرى من
خلافها هيكل آمون الذهبى.

شعاع ضوء يهبط فى فتحة السقف
ويضيء الهيكل الذهبى.

بعض أشياء ذهبية وفضية هنا
وهناك..

وكذا ملابس الكهنة البيضاء

ولكن ما عدا ذلك فكل شيء عظيم
وبارد...

.....

جميعهم فى ملابس ناعسة للبياض
وتلف جلود الفهود حول أكتافهم
يحملون شارات طويلة سوداء تطورها
رأس الكباش الفضية والنحاسية
لذلك.

«خدم - أصون» التى تتوجهها ريشة
آمون الفضية.

.....

الموكب يتقدم خلال الليل
والعشواء..... غابة من الأبيض
والفضة. أشعة الضوء تهبط جادة من

فتحات سقف الممر الأوسط فتلصق
كل صف يمر تحتها فيتألق للعتة.

عندما يتناول شادى شكل الكهنة فى
النص يحيط بنا هذا الغموض الهادئ
الذى يملأه رجل الدين فتشمل رؤية هنا
المعنى، المذكور، الملابس، الإكسوساترات،
والإضاءة. ولا تختلف ريشة وألوان شادى
فى تصميم لوحات الكهنة، فهى ترجمة
للنص أكثر منها توضيحاً لطبيعة الأزياء
فقط أو الإكسوساترات أو غير ذلك. أمامنا
غلالة من الأضواء تتحكم فى تفسير
الرؤية وترتيب المجاميع بين قائد وتابع
ليقترب لمعان الذهب والفضة، تظهر
رموس عميقة النظر وتذكرنا بالنحات
«تحتضن» الذى أبدع تحت تماثيل الملك
«ألفاسون» وزوجته والأميرات وهم
حليقو الروس وتلمع جباههم كأنها
منحوتة من صخر بلون بشرتهم، ويقدم
الكهنة بخطواتهم الثقيلة، وتنتصب
قائمتهم وتتخذ حركاتهم فى صفوف
تلحظ نظامها التام المستقيم الذى لا يأتى
إلا بالحركة الهادئة للأمام فقط.

تستقيم ثيابات الرداء بعد أن تلف حول
الجذع حزام فى ربطة عريضة تكاد تتدرب
من أسفل الصدر، ويزداد التمدد من ثقل
القماش أسفل الركبة فى نهاية الساق، وعندما
تتقدم حركة الممثل إلى الأمام يظهر تحريك
هذا الثقل فى الدفع المستمر لنهاية الرداء،
مما يضفى على الحركة الهدوء والوقار وتعد
من الحركة السريعة وعدم الهزلة والتى
تتصف بها شخصية رجل الدين، وتنتصب
إشارات بين أيديهم لتحكم الفراغات بينهم
وكانها غابة من أعمدة المعابد تمتلئ
مجاميع تمثيلها الساكنة لوضفى على الكوكبين
سحراً وغموضاً.

لوحة

الملكة

نص

النص: (٤)..... الملكة «تى» تجلس
إلى جوار منتهبة ومتألقة... يدها اليمنى

يجمع المواد اللازمة للتحقيق خبرته الحسية، ويسيطر لنا أعمالاً فنية تشرح لنا كيف يمكن أن نقرأ ونشاهد حضارة مصر القديمة.

مما سبق... كان أمامنا ثلاث لوحات فقط من أعمال «شادي عبدالسلام» في تصميم الملابس! ■

انظر في ملف الصور فيلم «مأساة البهت الكبير» مشاهد العائلة الملكية، الكهنة، والملكة تي.

الهوامش

- (١) سونايرو، مأساة البهت الكبير، شادي عبدالسلام مشهد (١) ص ١١.
- (٢) نفسه، مشهد (٢) ص ٤.
- (٣) نفسه، مشهد (٧) ص ٦، ٥.
- (٤) نفسه، مشهد (١٠) ص ٨.

مراجع

مختارة

باللغة

العربية

- (١) أحمد بدوي، في مركب الشمس، ٧ جزء، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٥.
- (٢) الدرد، سورييل، مهورات الفراعنة، ترجمة مختار السويدي، الدار الشرقية، ١٩٩٠.
- (٣) سليم حسن، مصر القديمة (١٦ جزء)، الجزء الثاني والخامس، (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

باللغة الأجنبية

- 1 - Abubakr, A.M., Untersuchungen über die ägyptische Kronge, Glückstadt, 1937.
- 2 - Andrews, C., Amulets of Ancient Egypt, British Museum publ., 1994.
- 3 - Aufbruch & Dauer, Ägyptische und Moderne Skulptur, München, 1986.
- 4 - Bissing, F. Von, Denkmäler ägyptischer Skulptur, Munich, 1911 - 14, 3 vols.
- 5 - Boeser, P. A. A. & Holwerda, A. E. I. & L. H., Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertumer in leiden, Vol IV - VI, (Denkmaeler des Neuen Reiches) 1911 - 13.

الملكية دون قسوة وبغوة الشخصية مع جمال المرأة وببذل لم الأسرة الملكية مع الرقة والسلف الإنساني.

لم تكن تماثيل المرأة وخاصة في الدولة الحديثة «الأسرة - الثامنة عشرة» بعيدة عن هذه المعاني، لقد استدعى «شادي» جماليات فن النحت المصري والذي تأتى تعبيراته من الداخل لا من الخارج

فالتماثيل المصرية لا يتجمل من الخارج بخفاصيل أو ملامح براقية «فالتعبير» شيء والتأثير شيء آخر، وليوضح النحات تعبيره يتجه إلى تغيير في النصب عن طريق المبالغة في بعض الكتل على حساب كتل أخرى حتى يصل إلى تعبيره الخاص، والذي تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل النحتي.

وكذلك نجد «شادي» في تصميمه قد تعتمد المبالغة في حجم باروكة الرأس للملكة «تي» وزاد من قوامتها ليركز على وجه هذه الملكة أو يتقابل (في تضاد) الذهب اللامع مع الإطار الأسود الدكن للشعر تحفه حروفه المذهبة من أسفل وترتفع حبات الكوبرا من أعلى لتصيح كتلة الرأس متماوية مع أكتاف الملكة الرقيقة التي تكاد تختفي داخل رداءها الأبيض الناصع، وأصبحت الملابس والإكسسوارات عند «شادي» (أجساماً وكميات) محسوبة، مبالغ في بعضها ويقفل من بعضها الآخر حتى يتحقق له التعبير عن شخصية الملكة في وحدة فنية تشترك فيها الألوان والأحجام وتبرز لأول وهلة بطريقة مباشرة.

وما كان لشادي سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة لغت فيها شادي بالبحث والدراسة والصناعة والانتخاب المصنئ على العمل حتى يتسنى له أن

ممدودة لتعتمد ظهور كالوضع التقليدي... بينما تطوق ببدها اليسرى أصغر أبنائها الأمير «توت عنخ آمون» البالغ من العمر عامين والجالس على حجرها، تصنع على رأسها باروكة سوداء ضخمة مزودة بجناحي نسر مطعمين بالزخرف يحددان وجهها الملكي..

ويزين جبهتها الجليظة حيطان ورأس نسر يرتفع على باروكتها تاج الأم المقدسة إيزيس المصنوع من الذهب الصلب والذي يتكون من ريشتين طوليتين وقرص الشمس..

إن المشاهد للتماثيل الضخم للملكة «تي» والموجود بالمتحف المصري يقرب أكثر من خيال «شادي» في هذا النص، فتماثيل الملكة يتساوى في الحجم والهيبة مع تماثيل زوجها الملك «أمحتب» في تكوين ثنائي لم يشاهد قبل ذلك في المعابد وخاصة أن هذا التمثال وجد بالمعبد الجنائزي بالبر الغربي وفي مقدمة الطريق الموصل للأرض المقدسة حيث يدفن الفراعنة، كل ذلك يدل على مكانة هذه المرأة ليس فقط كزوجة للملك، ولكن أيضاً قائم لكل من «اختاتون» - سمنخ قارع - توت عنخ آمون..

لقد خلدت أيدي النحاتين هذه الملكة معبرة عن قوة شخصيتها ليس فقط لضخامة تماثيلها ولكن أيضاً ظهور ملامحها على وجوه تماثيل الإلهة «موت» زوجة الإله آمون أهم وأشهر إله في ذلك الوقت.

لقد عبر شادي في تصميماته لهذه الملكة ببساطة ولم يقال في تزيينها ولم يحمل سدرها أو معصمها الذهب الكثير.. لقد تدرت برداء وروب رقيق أبيض يعقد طرفاه أسفل الصدر ويذكرنا هذا برداء الأميرة «نفرت زوجة «رع حن»» من الدولة القديمة، وبالرغم من بساطة الرداء إلا أننا نشعر من الوحة بالهيبة



من فيلم الكرسي



تداعيات غائمة في حضرة الذي لايفيب حسين عبدالقادر

« لحدائق التحليل النفسي - وعلم النفس المرضي
بكلية الآداب جامعة المنصورة ، مدير عام فرقة
الفد للدرعوس النجريبية .

«البذل المجهول الذي لم تتخط تخويمه قدم سائح ، يحدونا على أن نؤثر الصعب بين
أطينا على السهل بين أناس لا نعرفهم .

«مائت (تكميل)
«في الفن مازال الإنسان وقد طفت عليه رغبته يستطع أن ينتج شيئاً مما لا
إقناع هذه الرغبات .

(فرويد ، الطرطم والناهر)

بدم :

(عود للوراء)

(Flash Back)

في ليلة ذات خريف شعاني
بحسب العاصم الماضى (أبريل
١٩٩٢) ، كنت مدعواً لإلقاء محاضرات
حول التحليل النفسي والسينما في عديد
من جامعاتها ، ومن العاصمة إلى «ناهل» ،
إلى «صفاقس» ، هزنتى أسواق الحب
الذي يحضن مصر في عيون من اللقيت بهم
لنزيان «فتى الغراف» ، «على العادي»
(المسولين عن البرنامج) ، ومهم كركبة
من المساعدين أخصى أن تخوننى للذاكرة
في اسم منهم ، وتماقت بصوت وجد في
الحوارات المهموسة والمتهبة مما من

مستوى أعق . عن جوانب حبية عميقة
يكتبها . في ظنى . الأمل الغائم والدور
المصري يتعدد أوجهه ، ودون دخوله في
تفسيرات لا يتسع المجال لذكرها إلا أنه
من الممكن أن نجد وجهاً من أوجهها في
ذلك التعبير البسيط «العقب» نافذة قد
نخفى وراءها الحب العميق !!

في كل الأحوال كنا نطرح في البدء
رؤيتنا في العلاقة الحميمة بين السينما
وعلم النفس . وبخاصة التحليل النفسي ، ثم
نقيم حواراً حول هذا الإطار النظري نتبمه
بمشاهد فيلم من اختيار الزين الغراف
والعادي ، وبعدها موج اللقاء بحوار
متوهج الإقناع ، وفي صفاقس عرضنا
«المومياء» ، وليل/ نهاري بإشراقه

طلاب يفرح صطر غدهم بأطياف مستقبل
طامح لتحدى كيانات الفرقة للأمة
العربية مغرباً ومشرقاً ، ومعانف في الآن
نفسه لدور الفيلم المصري الذي يحدنى ،
ويسره لصور والمصريين ، باستثناء أسماء
قليلة من أجيال مختلفة ، ونض الطرف
عما في الدلائل معاً من ظمأ وعتاب .
يشى وبثائية وجدان Ambivalence (١)
ولن كان للعب ظلال في الواقع علينا أن
نسلم بها ، إلا أننا كنا دوماً نبحر لسطان
أخرى بعيدة عن تفسيرات محتملة لملل
هذه البنية ، وتناغم الخطاب الإيجابي
ونغوص في موج دينامياته ، مع إيضاح
واجب لبعض الجوانب السلبية في العقاب
والتي كانت تكشف هي الأخرى . في

ومستدعاتها أن تبلغ أعالیه.. ولم يكن أمامي غير اللجوء لتقليدية تشابك مع ندرة المراجع التي أحملها في سفرتي، وتصاعد الوجد المحلق للتداعي الطليق Free Association، وحملني جناح شادي المتوهم بأطراف رواء، لكن كيف يبهمر التداعي ومهممات الإحساسات بالقصور عن بلوغ شطآنه ترقي جريان الأحرف.. ورغم كتيب.. تألف معزة شادي عبدالسلام فرحيق ليداعك يلو فوق الكلمات، ويخطي لما وراء الواقع ترانيم أكران وتكوينات ويدا فيلمي خطف مد بريقها مونك/ الحياة، إذ الخالدون فوق الحياة والسموت، وإن كان حلمك الطواف بفنك وبمصرك وتراث الفراشة لم يتواصل بعد، وكيف له أن يتواصل ومتغيرات كثيرة كثيرة تقوى الإنجاب

بالجواب عليه، ألا يستحق شادي عبدالسلام أن يكون هناك «مكتوب عنه ملك سي حسين، ١٩

وتحاول الكلمات أن تصدح على صدر المعنى، وتتوالى موجات من أحرف عشق، ولكن بريق الفيل المتجسد من ساعات في الميزن التي دفعت الأيدي لصفيق حاد امتد لدقائق فور انتهاء عرض الفيلم، حير القلم في يدى، ويصعوبة بالغة بدأت المعاني ترسو في شطآن صوفية لمبدع صوفي وعاشق ما هو بالداخل لديه «مقام حال، يتجسد في العملية الإبداعية باعتبارها مشروعاً خلافاً، تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلي بما هو خارجي قبل أن يخضع لاختبار الواقع»، (١)، وكان طبعياً.. لدى.. أن نعاندى الكلمات إذ أتى لمدحا

المبدع «شادي عبدالسلام، ببعد ساعات تمتد في بنية محافظة لمدينة لما نزل أسوار الدولة الحفصية ببرياتها تلف لؤلؤ الطرق الضيقة.. كمحار يطبق.. وإن ذكرنا بريق القاهرة المعزية القديمة.

وتتري أسئلة متداخلة، ومتداخلات رهيفة متسائلة في أحرف عشق تتأغم رؤية شادي عبدالسلام، وإن لم يخل الأمر ثانية من جلجلة لأصوات عتاب راعش الخلدات لما تكص إليه حال السيلما المصرية الآن إلا لندرة منها.. وكيف.. وكيف.. وتقوم المعاني وتعود بنا المصرية في المساء الرنذاني إلى العاصمة لنتمكن من إدراك صبيحة يوم تال لموقع آخر.. لكلي لولتها جافاني اليوم إذ أسبح في رؤى شادي، وأحسن الأحرف عظمى كي أكتب رداً على سؤال وعدت

من فيلم المرمية



وعلاقتها وأبنيها قد تبدلت، وثُبتت .
وبالأسف - حنظلنا نزه في كل يوم
وعلياً أن نتجرع غصصه في وقع
رديه، يامن فتحت باب الشرقة المشثاة
للخلق المهور بإبداع مختط ، متعالٍ،
فكيف يا لؤلؤ محار رأيت في قلوب
مشاهدي فيملك أن نبلغ قامتك؟! لكنها
الضرورة المطلقة التي عانت ساعته
لحرية المطلقة كي أكتب عنك أملاً في
زمن بيمه، مدرِكاً أنه ، لا الاستبطان ولا
حتى التأمل الفيزيولوجي يمكنهما أن
يجتازا حاجز اللغة... إذا ما اعتبرنا اللغة
فاصلة وموصلة للشعور والاشعور،^(١)
وإليها تداخل الأكم في الأصم (شعوراً
والاشعوراً) لعجز الكلمة عن التعبير عما
رأيت حيا لصغر في عين الآخرين من
فرط النشوى بإبداعك من ناحية. والآخرى
الذي يترسب من الذاكسة في حزن
صخري لما آل إليه الحال من ناحية
أخرى... واختلقت لدى الكلمات يومها،
ورغمها فقد كتبت!!

إطلالة:

(نقطة عامة Panorama)

أعرف أن أي قراءة جديدة أمر ليس
سهلاً، فالكلان الإنساني - للوهلة الأولى -
أسير المألوف والعادة والتمتاع والممكن،
لكنه أيضاً.. وبخاصة لو أضفنا مع
تطوره الإنساني في صراعه مع الواقع
والحياة. لرائدائه. انهماً للجدد وصراعاً
من أجل الأمثل وماكان يبدو مستحيلاً،
وكاننا بإزاء إنسانين لا إنسان واحد، قد
يركن طويلاً للمتاح ثم يبتلق نوع للجدد
في الواقع الممتد بأفق الميسور والسهل، إذ
يأتي فرد (أو جماعة) عبر جدل المعرفة
والجماعة يدرك (أو يدركون) أن أعماق
الأرض يحتاج للجدد ويعمل من أجله.
إنه البعث الذي يرهس بعد آخر، وروية
أخرى تتجاوز ما هو قائم في هذا الواقع أو
ذلك، في هذه الثقافة والنظرية لآرونك، أو
هذا التيار الفكري أو غيره. وهكذا تتجدد

خيوط المعرفة ليظهر من رحم القديم ما
يتخطاه الجديد لسيرورة كان لزاماً أن
يطلق من إسارها إلى رحابة المتجدد
والغابر. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا
نصدر عن وجهة نظر ترى أن الإنسان
وبالحكم هو عضو في جماعة فحتي
«الناسك في الصحراء إنما هو وبالجملة
عضو في جماعة ولا يمكن فهمه إلا إذا
عرفنا إلى أي جماعة ينتمي وإن فصل
نفسه عنها جغرافياً»،^(٢) وهنا قد يظهر
قدر أولئك الذين يزعرون برعماً للجد
ويضربون في المجري، مع التسليم بأن
القدر في حضارتنا المعاصرة إنما هو من
صنع الإنسان.

لكن ترى هل نقبل ذلك الزائد (أو
الزهر) الذي يشق مجراه في اتجاه لم
تؤلف متغافه من قبل؟!.. تلك هي
المسألة مع اعتذارنا لتساؤل هاملت
ورجائه مما، تلك هي المشكلة That
the question، أو ذلك هو السؤال.

مدخل لابد منه. في ظني - لو
أحسبني بحاجة للاستطراد حول دلالته،
وبناب معنى التوافق Adjustment الحق،
لاتوافق البرزعة الاجتماعية، لأولئك
المساييرين. الذين لا يستطيعون فهم
التوافق الأبولوجي (للتوافق الحق) توافق
شادي عهد السلام، توافق البدع
والخلاق (فتناً أو عملاً) أو طلعة الذي
يدرك أن قيمة الوجود - كبنوة، إنما
تكن في الصراع ضد المألوف^(٣) وما
هي بنية الوقائع - حتى في محيطيات
الحياة اليومية - تؤكد ما نقول وحتى
بدون أن تضرب في تاريخ إنساني بعيد
انتهى لحضارة لاتعرف المستحيل وتأتي
في كل يوم بجدد قد يلقي من المعارضة
ملا سبيل لتحقيقه بغير المضي والإصرار
والفهم والبيمية وجدل المعرفة. ويكفي
أن أذكر موقف معاصر من تاريخ
للتحليل النفسي. الذي كان بذاته ثورة
كويرنيكية على المألوف، ورغمهما واجه

«لاكان، Jacques Lacan»^(٤) عدداً
نادي بقراءة جديدة لفرويد (أو إعادة
قراءة Rereading) كثيراً من العت
وسوء الفهم من أن المدرسة الفرنسية في
التحليل النفسي كانت مهابة لهذه الثورة
الجديدة التي ترهص بعد آخر في معنى
علمي ترى مراجع عدة أن الواقع الثقافي
الفرنسي كان أرضاً خصبة له إذ يكفي أن
تعرف أن شيري تيركل Shery Turkle
في دراسة لها عام ١٩٧٤ قد وجدت أن
نصف الباريسيين في عينة بحثها قد
ذهبوا للتحليل، كما أصبح التحليل النفسي
«موضة عامة»،^(٥) لكن ما هو لاكان
يصطر للانسحاب من الجمعية الدولية
للتحليل (عام ١٩٥٣) بقدر ما كانت
القطعة مع جمعية باريس، ويطسحب معه
جمهرة من المحللين النفسيين سرعان ما
يعود جهم لرحم المألوف، إن غروفاً
ورغبة من الجمعية الدولية الأم. وإن ..
وإن .. وإن «اعتدلت الجمعية الدولية
بمجموعة باريس وعادوا للجمعية ومنحروا
حق التدريب للمحللين النفسيين وهو ما
يطلق عليه البعض الانقسام الثاني»^(٦) -
(١٩٦٤)،، وينتقل «لاكان» لمدرسة
المعلمين العليا ويؤسس مدرسة باريس
للتحليل النفسي الفرويدي منذ يونيو عام
(١٩٦٤)، ولكن لاكان إذ يوقن بالجدد
ويقدمه وينظر له، يحقق مرحلة جديدة
تشد حتى بعد وفاته ولا تفت عليه بل
كسبت أنصاراً للجدد وانسحب منها
البعض فما أكثر شرد الأبناء وتوالى
الجدد - إلا أن التحليل النفسي
الأرثوذكسي نفسه، قد تبدلت عديد من
مفاهيمه المستقرة والثابتة من خلال
التنظيريات الجديدة التي أصبحت بذاتها
مدخلاً للجدد آخر، وهكذا دواليك.

أقول ذلك. لأن قراءة جديدة واجبة
للسيما المصرية، ويكفي أن تشير إلى
زاوية تاريخية فحسب، حيث كان التاريخ
المألوف لأول فيلم روائي مصري يبدأ

لرغبة بقدر ما هو موقف من الواقع ورؤية تغيير، وليس غريباً كما سترى أن ينشأ الاثنان (علم النفس بعامة والسينما معاً، فمع معجزة الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر، ومع ذلك التطور المذهل - في حينه - للألة والذرة للتخصص، كان ملطقياً مع نهاية هذا القرن الذي أجهدت التقنيات عقل إنسانه، وزاده وأعان معها توتيتشة «موت الله»، وزاده فائض القيمة والبذنية الرأسمالية جهداً وإجهاداً. أن يبحث عن هذه على منصف أخرى فيما يروح عنه، بقدر ما كان البحث عن النفس وفصلها عن الفلسفة جهداً علمياً يسهم في إثراء المعرفة وإعادة البناء واستثمار العلم الجديد في ميادين يحتاجها الإنسان، ويقارب التاريخان (تاريخ السينما وتاريخ علم النفس). ففي عام ١٨٧٧ قام إدوارد مايسريدج وجون إيزاكس باستخدام ٢٤ كاميرا تعمل كل واحدة منها على أثر الأخرى في التقاط صور سياق الخيل في أثناء انطلاق الجياد،^(١٠) وفي عام ١٨٧٩ (بعد عامين فحسب) ينشئ فرويت Wundt أول معمل لعلم النفس بمدينة ليبزج، وكان ذلك إلهاماً بانطلاق جديدة للعلم الجديد (علم النفس) سرعان ما اتجه بها فرويت منذ دراساته في الهستيريا مع بروير Breuer،^(١١) وجهة أخرى في اتجاه علم نفس إنساني لا ينفك عند المظاهر أو الشعور أو لتفحوى الظاهر Manifest content بل تحطى ذلك إلى المخفى أو المحتوى الكامن - Un-Content test إنه اللاشعور - conscious، ذلك المضمون للفرق الذي كان كتاب تفسير الأحلام عام ١٩٠٠^(١٢) فتحاً جديداً في فهم نشاط إنساني ستوالي من بعده الكشوف.

لقد كان ظهور كتاب دراسات في الهستيريا عام ١٨٩٤ بداية خلقي لفرويد، وهي بداية لانقل خجل للأخوة لومير

بمنحأن أن تكون رأياً حول مسائل لا تعرف تاريخها، كما أن اللطيفة الواجهة مع الوقفة المتعطرة التي يمر بها الفيلم المصري، استشرافاً لدور وإع برسالة السينما المصرية في أمنا للعربية مشرفاً ومغروباً، وإنسانها الذي نهب عليه رياح هرج متعده القوى تترك هي الأخرى بأن تقوم الأسس واليوم في بعدنا النشوي (القطوري)، والذي يلم جنباته ديناميات ومتغيرات الواقع الاجتماعي - الاقتصادي - السياسي، وهذا يصعب أن تنقل بعداً سيكولوجياً لا يقل عند ديناميات الجماعة والشخصية وعوامل التنكس والنماء وما إليها وهو ما يمكن أن تثيره الأبعاد التي أشار إليها فرويد عن علم نفس الأعماق منذ عام ١٩١٥، ويطلق عليها المخلولون النفسيون «المتساكولوجي» Metapsychology^(٩)، وتهتم بالنظرة الدينامية وقوى الصراع والبعيد الاقتصادي، والبعيد البنيوي، والبعيد النشوي والطوبغرافي ويضيف إليها البعض البعد الوظيفي الذي يقوم عليه كل نشاط إنساني، من ثم نرى أن تنسوق هوناً عن الاسترسال حول التفراعات الجديدة لتاريخ السينما المصرية وقد نعود لطرف منها، للرجع على العلاقة الوطيدة بين نشأة السينما وعلم النفس والتحليل النفسي بخاصة، فما أكثر الأواصر التي توشحت بجدل معرفي استفاد منه سينمائيو العالم منذ حقب باكرة - ولما تزل - في تاريخ السينما.

مزج

ملقطات

متوسطة (Mid - shots)

إذا سلمنا بأن الفن السينمائي هو إحدى الفنون التي تتناغم فيها ديناميات عدة، فطلياً أن نسلم أيضاً بأنه عملية مركبة، وهو في الآن نفسه - وكجزء من هذا المعنى - ممانقة ثرية للواقع/ الحلم، الشعور واللاشعور، ويقدر ما هو إشباع

من فيلم «ليلي، لميزية أمير، والذي تم عرضه للمرة الأولى يوم الأربعاء ١٦ نوفمبر ١٩٢٧، وإذ بالقراءة للباحثة الجديدة تزوج له بفيلم «في بلاد توت عتق أسون، الذي قدم في المساحة والنصف مساء أربعاء آخر الحادي عشر من يوليو عام ١٩٢٣ بسينما جوك ماتوسيان وقام بتأليفه وإخراجه وتويله محام معروف بالقاهرة آنذاك وإن كان من أصل إيطالي فيكتور روسينو، لكن - وهو الأهم في ظني - كان الدافع وراءه «محمد بيومي، والذي قام بتصويره وكان له فضل الاتصال بطلعت حرب وحده على إنشاء أستوديو مصر»^(٧)، وقد بذل محمد القليوبى (المخرج والأساذ بالمعهد العالي للسينما) جهداً رائداً في التوثيق السينمائي لهذا التاريخ بفيلمه التسجيلي الطويل عن محمد بيومي ذلك الضابط المصري الذي أماله الإنجليز - المحطون لمصر - إلى الاستيلاء عام ١٩١٨، لكنه يسافر إلى ألمانيا ويعمل بأستوديوهاتها، ليعود لمصر - ويكافح من أجل الجديد.

وفي هذا السياق حول القراءة الجديدة لتاريخ السينما المصرية ما هو مهرجان القاهرة السينمائي في عام ١٩٩٢ يشهد رائداً آخر لم يقف عند تصوير وإخراج فيلم سينمائي ملهى بالخدع السباق في حينها، بل نظر لها وألف العديد من الكتب التي قام الطبيب السكندري العاشق للسينما أسامة الغفاني بدور متفرد هو الآخر لا يقل عن دور القليوبى في البحث والتقصي عن علم آخر في سماء بدايات السينما المصرية إذ تعاد قراءتها من جديد، إنه أحمد راشد الذي عثر أخيراً - وبفضل واقع جديد يحارل أن يجتهد في قراءته للسينما تاريخاً وأعمالاً وتقنية - على عديد من أعماله ومؤلفاته^(٨).

وما أكثر ما في تاريخ السينما المصرية من مركزات ومراحل تتركز بها أية قراءة متعمقة ذلك أن الفكر العلمي

ظنى أن الشعوب قد تدمر في معركة، بل ومعارك، وقد يخفق أجمل ما في إنسانها، لكن الأنفاس الباقية إذا ما استوعبت الدرس - سرعان ما تسترد عافيتها، وتبتعث من دمارها روحاً جديدة، وشعاعاً قد ينزع خافتاً لتشرق شعمه بعد طول ليل، ويتخلق في نسج كينيات أجيال المحن، وبأداء الصمت، انتفاضة غد. ترفض في أنسجة تولد وأعضاء تتجدد وتجدد، وما صورة الجسم التي بانث تبحث عن أشلائها في الذوات الأخرى - بالمساندة والوعي بالواقع وإرادة أن تكون - غير تلك الأوصال التي تتجمع في اللامرئي والمخفى الذي ينفض حديثاً عبر أعظم ما في الإنسان «إرادة الجديد الذي لا يستسلم»!

في هذا الواقع الجديد المر كانت جماعة السينما الجديدة، حلقة تتواصل في تاريخ السينما المصرية التي أغفلنا عديداً من علاماتها البارزة عبر أجيالها المتعددة، وإن كان لقرائنها، أو إعادة قراءة Rereading تاريخها مجال آخر، إذ إن الأول أن لتشرق شمس شهادى عبد السلام كي نقف على ضفافه منطلعين لأفق الممتد الذي يصعب أن نفى رؤاه حقاً..

من هو شادى عبد السلام..

تاريخ حياة:

نقطة قريبة Close - up (١٥).

هو محمد محمود عبد السلام الصباغ - من عائلة الصباغ الشهيرة بمدينة الإسكندرية وإن كان لا يكتها أفرع أخرى ببلدان عديدة بالوجه البحرى بجمهورية مصر العربية (والشهيره بالصروسه) وبخاصة في دلتا النيل بالنقيلية إلا أن للعائلة أصولاً أخرى بمدينة المنيا (حيث آثار بنى حسن) بصعيد مصر.

الأخيرة، و«هايبست» وأسرار الروح، ويتعاقب التحليل النفسى مع فن السينما، ذلك أن هذا الفيلم الأخير تم تحت إشراف اثنين من أئمة التحليل النفسى رواده الأرائل هما هانز ساكس وكارل إبراهام (١٣) ولم يقتصر الأمر على ألمانيا بطبيعة الحال، بل كانت هناك السينما الفرنسية (رينوار الابن ورينيه كلير على سبيل المثال) والسينما الروسية (بودفكين ودوفشكو وإيزنشتين...) (١٤)، وما أكثر الملامات على الطريق في بلدان العالم المختلفة لتأتى السينما الأمريكية وتخطف جمهرة من المبدعين - كالعادة - بقدر ما يهاجر إليها جمهرة من المحللين النفسين، وتتأثر دراسة الشخصية بالفهم التحليلي النفسى، بقدر ما تبرغ الموضوعات ذات الأبعاد النفسية ويشابك في فروع شجرة المعرفة - النفسية السينمائية ثروت معرفي للتحليل النفسى الذى نفت أيكته لتتعلم السينما النطق (على حد تعبير أرثر شايت) وتبرز أشكال جديدة وتقنيات جديدة منجد للتحليل النفسى أثر عميق الجذور بين طرائها حيث ميكانيزمات إفراخ العلم (أو عمل الحلم Dream work) والمقاهيم النظرية العديدة، بل والتقنيات الأرائلية والأساسية حيث النداعى الطليق (القاعدة الأرائلية أو الأساسية في التحليل النفسى) وكسر وحدة الحدث والموجات الجديدة...

وتردنا مستدعياننا الطليقة «حيث الموجات الجديدة، إلى مخاض مر في مسرنا تذاقت وتكتفت أوجاعه في محنة يونيو ١٩٦٧، ورغم أنه كان خنجرًا في القلب، لكنه كان الدمار لا الهزيمة، فالهزيمة شيء آخر ذلك أن الشعوب في ظنى لا تهزم، وما هي مقولة سنتياجو فى العجوز والبحر، تصنع دلالة أحسبها توضح ما أريد قوله، حتى لا يكون تلاعباً باللفظ «قد يدمر الإنسان.. قد يدمر تماماً، لكنه، أياً لا يهزم» فى

والصورة المتحركة، ومع مطلع القرن الجديد يطابق التاريخان، التحليل النفسى ببدائياته التى تنطلع للجديد إذ تفهم ولا تفهم لغة اللاشعور بما يتضمنه من مكونات اللغة الشعورية، حيث المفردات (الصور الدلنة فى الحلم على سبيل المثال)، واللغو (والذى هو إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى)، والبلابة (وما أكثر دلالاتها من رمز وتكسيف ونقل Displacement) والصرف والصوتيات (وهى الدراسات التى أولتها المدرسة اللاكسية ثراء)، وبالمثل كانت السينما وهى تنصى للغة جديدة هى اليوم فى الدراسات الحديثة لم تعد مجرد تهويمات لعبارات إنشائية، بل تتضمن الشريط السينمائي هو الآخر مفردات (لللغة)، ونحو (المنوتاج حيث إعادة ترتيب المقال حسب المعنى)، وبلاغة (ما أكثرها فى الرموز والتكليف والنقل)، بدايات خجل وتطور متراكب لا يقف عند حد، يتعاقب فيه علم النفس والسينما لخدمة الإنسان، أو هذا ما يجب أن يكون، وقد جاء كلاهما منذ البدء إجابة لاحتياج إنسانى...

ألم يكن الإنسان باحثاً بعد رحلة الغاء اليومى عما يشع مخيله ويحقق له هذه النفس ويسهم أيضاً فى التقويم وإعادة بناء الواقع والواقع؟! وماذا تكون السينما غير هذا؟!

نتاجات لقوى وعلاقات إنتاج فى عصر مشحون بالآلة والتقنيات والتعقيد والمعاناة. وياحث عن التخصص وزرع برعم لأرض جديدة ويستريح على صدرها مهما كان فى الجديد من صعاب...

وحوريت الآلة الجديدة وإن هرع إليها كثيرون حتى كان مفترق طريقتين مع التطور الثرى للسينما الألمانية فى العصر الذهبى حيث روبرت فينى ومقصورة الدكتور كالجارى، ومونارو، والصنكة

الميلاد: ١٥ مارس ١٩٣٠ .

بشارع (لوحة ..)

والده محام نابه وشهير .

- تنطلق أغرودة مدوية (زغروطة) تملأ جنبات الشقة وتهزول صا حبتها مبشرة كل من تراه .. ولد .. بولد .. زى القمر، إحدى سويحيات الأم تهتد الوليد مقيلة إياه والأم بهريها مبتسمة إيسامة صافية سعيدة بالوليد الجديد وإن كان المخاض قد أنعبها .. وصاحبيتها إذ تهتد الطفل .

فوتومونتاج

المشاهد

متعددة

يشب الوليد عن الطوق يحبو بين مكتبة والده الفاضله بالمرامح القانونية وكتب التاريخ .

- شادى الصبى يتطلع للمكتبة - ينقب .. لا يجد بغنيته .. لكنه يعجب بأحد أغلفة كتب التاريخ المصورة يتجه لمكتب والده - يسك بقلم باحثا عن ورقه بيضاء يحاول أن يقلد الرسم .. ثم يذهب لنافذة الحجرة يطل منها على الطريق .

قطع

الصبى على درجه بفصل مدرسته منهك فى الرسم (وهو جالس بجوار شباك) . نشاهد ناظر المدرسه وهو خارج الفصل الدراسى يتأمل من النافذة المجاوره لشادى ، هذا الطالب الذى يبدع رسمه ، ثم يتجه للدخول إلى الفصل حيث يلتقى بمدرس الرسم وخلفه السبورة عليها تاريخ ٤ إبريل ١٩٤٣ ، بهمس ناظر المدرسه للمدرس ويضحك الانتان ، يتجهان معا إلى درج الطالب شادى - والذى كان مستغرقا فى رسمه - يشيران لطلوله البالغ بالنسبة لأقرانه يتطلع لها شادى مبتسما خيلا إذ يثنى لوجودهما ويهم بالوقوف وهما يجسمان ويشيران له بالجلوس .

الناظر : لا اجلس يا شادى أنا أعرف ما تعاتى منه ياولدى .. أمل أن تكون أخبار صحتك كرثعت رسمك ..

شادى : يعاود محاولة الوقوف مبتسما فى لسى (يظهر إلا أمل يا أستاذى .. كهذا قال الطبيب بالأمس . طول قاتلى يعرض قلبى للخطر .

الناظر : الأطباء بيالغون أحيانا ياولدى .. لا تشغل با لك بما يقولون ، فقط التزم بالعلاج والبقاى على الله .. اجلس يا شادى .

شادى : أخشى أن يضطرونى للانقطاع عن المدرسه .

المدرس : بيدو أن المنيا وأثارها قد أوحشتك .. أما تكفيك إجازة نهاية العام للرسم التى تأتينا بها من هناك ..

شادى يتطلع للأفق الممتد من النافذة ...

ترى هل نستمر فى تناول تاريخه عبر سيناريو وحوار يحمل لنا رحلة هذه الحياة التى اضطره فيها مرضه للمكوث عامين (حتى سن الخامسة عشرة) فى فراشه ، وكانت القراءة والرسم عزاءه الوحيد فى وحدته هذه .

لقد كانت المنيا (والصعبد بعامة) والتى أحبها بكل خلجاته واعتبرها مصر القلب .. مصر الفرعونية ، زاده الأثير الذى يعينه على تحمل دراسته ، والتى كان نصيبه الجامعى فيها هو كلية الفنون الجميلة قسم العمارة الذى تخرج فيه عام ١٩٥٤ ليؤدى بعدها ضريبة الوطن جنديا فى القوات المسلحة وهناك كان عالما آخر ينتظره قبل رحيله لأوروبا حيث درس الدراما فى معهد الأولدويتش وليعود إلى مصر عام ١٩٥٦ ويسهم لقوه فى تصميم ديكور وملابس فيلم لم يخرج إلى حيز التنفيذ ، هو خالد بن الوليد ، لقد كانت الملابس وتطورها على مر التاريخ فى رأيه مرآة حققة لتدهور وتطور الإنسان ، إنها الصورة الحققة التى يمكن أن نرى

تقدمه أو تدهوره من خلالها ، وفى الآن نفسه كان التاريخ مجسدا فى السعمار وبخاصة معمار قدماء المصريين انبهاره الأثير ، إن عمارتهم كانت مليئة بغمات فون شتى تتألف فى لحن مقدس كانت تنويغاته تجذبه بصحرا إلى السيلما حيث السبيل الوحيد للتعبير عن نفسه ، عن الذات المركبة المضطربة بالسكون والحركة والتحدى سكوت الداخل الرائق البسيط والعميق معا (فى بحر السكينة الداخلية المتصوفة) ، والتحدى الذى كان يتطلع إليه فى سينما تليض بحركة مقتردة يمتد حبلا والسرى والسرى من عمق السكون الخالد الذى يحسه فى البعث ، بعد الموت ..

«الموت .. نوم .. ثم لاشى .. نوم تستقر به من آلاى الخطوب التى وكلتها الفطرة بالأجسام . لكنه خلق بأن نرجوه .. الموت رقاد ، (ذلك هاملت) وهو لادى ، شادى ، بعث الخلود فى العقيدة المصرية القديمة ، والإحساس بقرية فى النقاء السرمدي الذى يلفه .

فى كل الأحوال سواء أكان المتتابع سيناريو وحوارا أم سردا ، فقد بدأ عمله بتصميم ديكور أغنية لمبدع الحليم حافظ إنها «حبك نار» فى فيلم «حكاية حب» .. لقد كان حبه بحرقه وهو العاشق للوطن والفرعون - ولم يكن غريبا أن يكون ثانى ديكور بنفسه هو تلك الأغنية التى خلدها عز الدين ذو الفقار فى فيلم قصير «أغنية وطنى حبيبى .. الوطن الأكبر .. يوم ورأى يوم أمجاده بتكبير ، وللمجد - الوطن ثمن ، هو من الدفء عن تراهيه .. عن صيحة وأعرويته .. را إسلاما ، وكان ديكور وإسلاما ، الذى أنتجته رمسيس نجيب ليخرجه أندرو مارتون مرثمة عبقرية شادى الذى عمل بعدها مساعدا للإخراج مع صلاح أبو سيف (أربعة أفلام : الفتوة - الوسادة الخالية - الطريق المسدود - أنا حرة) ، كما ساعد كلا من

حلى حليم ويركات فى فيلم لكل منهما)
(هما على التوالي حكاية حب، وارجح
قالبى)، لكنه خلال هذه الرحلة التى كان
يعتبرها مرحلة على الطريق لتحقيق حلم
البعث صمم ديكور عديد من الأفلام
التاريخية من قبيل «شقيقة القبطية»،
و«ألفظ وعبيده الحامولى»، و«رابعة
العدوية»، ونفذ ديكور الجزء البحرى من
فيلم «كلوبواترة»، فكانت خيمنتها ومفيتها
وأسطول روما كلها من إبداعه، وأخذ
التقى بكافاليروفيتش الذى أخرج بعدها
فيلم فرعون، وأعجبه ذلك الشاب العاشق
للفراغة، والذى نفذ الديكور بروحه قبيل
أصابه، وكلفه بالفعل بأن يكون مشواره
فىـمـا يتصل بالملايس والديكور
والاكسسوار لفيلمه هذا.

لكن ثمة لقاء للعاشق المتبطل فى
محراب الفراغة، والذى قام بتنفيذ ديكور
وملايس فيلم أسيا التى دفعها «عز الدين
ذوالفقار» للتعاقد مع يوسف شاهين
لإخراج الناصر صلاح الدين، وهامما
الانثن السكندريان يلتقيان.. عاشقان
يقفهما بحر الهوى لطريقين قد يلتقيان
بعد حين؛ يسافر «يوسف» لبيروت
ليخرج «بياع الخواتم» (١٩٦٥)،
ويذهب «شادى» ليعمل مع روسيلونى
فى فيلم «الحضارة» ويهرب روسيلونى
بعفق فكره وبساطته معاً وأكثر من ذلك
ينفعه للوقوف وراء الكاميرا ليخرج لقطة
تفسر بداخله شلالات الرقص والروى
دوامات تنشق مجرى جديداً يجعله يفكر
فى الأمر كله.. وتتفاعل الروى، لا
الديكور ولا الملايس تصميماً وتنفيذاً، هما
بغيتيه، إنهما كإكسسواراتهما الحياة.
الإخراج.. البحث.. الفراغة.. وبالتصهل
المفكر والصوفية المتقدة يشعل السراج،
إنه يكتب «ليلة تحصى السنين»
(الروميا).

يقراً؛ ماسبيرو Maspero, G: les momies royal de.

Deir EL - Bahari (موميوات اللدير
البحرى)

بريسيد Breasted, J: A history of Egypt
(تاريخ مصر)

جاردنر Gardner: Land of the pharaohs
(جزيرة الفراغة)

سيرام Ceram: Gods, Graves and Scholars

منام دى موبلير Mme. de Nob-
lecourt: Vie et mort d'un pharaon
(حياة وموت فرعون).

وما أكثر ما قرأ ذلك الذى كان عزاه
فى مرضه صبياً أن يقرأ.. طوال حياته
القصيرة.. اللرية المختطفة أن يعشق
ويعاشى.. لقد قرأ أيضاً فجر الضمير
لبريسيد، الفراغة المفقودون لكورتيل،
توت عنخ آمون لنويل كور، مخبأ
الموميوات الملكية لبروكش.. وما أكثر
ما قرأ.. لكنه قبلها عاش الحلم النبيل لبث
الخلود..

يا هذا الذى يمشى متعذر ثانية
يا هذا الذى ينام متصحو ثانية
يا هذا الذى يموت متبعت ثانية
(كتاب الموتى (وثيقة آتى))

انهض.. فلن نفلى.. لقد نويت
باسمك.. لقد بعت.

لقد كان «شادى» منشغلاً مهموماً
ومتمللاً بيسميا جديدة وقراءة جديدة لا
للسنما بل وللتاريخ الفرعونى.. لمصر..
للروى الطوفية التى تكمل أشعثها فى
اللامدى من خلائها وأحاسيسه ففزع
للحزن العميق شريانا بل تسرى فى دمه
ممزوجة بمحنة يونيو (حزيران ١٩٦٧)
والذى لم تمهل ضريتها، لتنهال ضربة
موت والده بعدها بقرابة ثلاثة أشهر، لكنه
بعد الوفاة بأسبوعين يطلق للميلاد الجديد
محماً بالأمل ومأسوراً لمغناطيسية
الجلوب الذى يرحل إليه لبدأ رحلة

الميلاد بمخاض تشابه فى رحمه عوالم
شئى، وهناك فى الأقصر حيث تعيش
قبيلة الحريات تلك القبيلة التى كانت ماثراً
دهشة علماء المصريين Egyptologists
وكان أحفادها لما يزالوا يعيشون هناك
بقوية القزنة وكانت موكب الأشهر.. بل
لنقل السنوات.. التى ستد فيلماً هو بذاته
تعبير وتجسيد للقراءة الجديدة لا للسنما
المصرية فحسب، بل وللتاريخ.. و..
وأيضاً.. فى ظنى.. وهو تفسير، أو لنقل
فهما أحمل عبء رواه وحدى (إذا ما
سلمنا بأن الإنسان ليس موضوعاً للتفسير
Interpretation بل للفهم under-
standing على حد تعبير كارل ياسبرز
Jaspers. C)، إذ إن القصة البسيطة فى
عرضها العميقة فى مغزاها تدور حول
قبيلة الحريات Harabat التى عرفت سر
خبية الموميوات الفرعونية لتتوارثه عبر
العصور (وهي خبيصة أحسوت عدد
اكتشافها على أربعين مومياء ملكية من
بينها؛ سيخرج أحسن، أميفيس الأول،
تحتسب الأول والثانى والثالث، سبئى،
رمسيس الأول والثانى والثالث وكلها
ملوك فى الحقبة ما بين ١٩٠٠ ق.م.
وحتى ٩٠٠ ق.م.)، ورغم طول حفاظها
على السر، والذى كانت العائلة تعتبره
مصدر ثرائها، ها هو أصفر وريث
(ونين) يمنح السر لأولئك الأفنديات Ef-
fendies رجال الأثار الجدد، هل هى
الوشاية بالسر والإفصاح عنه، لخلاف
عائلى أو طمعاً فى المكافأة.. (إنه عمل
غير أخلاقى أتخذ) حوله الفيلم إلى عمل
نبيل نابع من طبيعة فنى يرفض أن
يتجرأ بآؤه فى لحم أجداده الموتى، هكذا
يرى سامى السلامونى، الناقد المتميز
الذى اختطفه الموت هو الآخر، وهو من
قَدَم قراءة جديدة للسنما المصرية..

لكن أبعد من ذلك وفى إعادة القراءة
يمكن أن نرى البحث الحق إنما يكمن فى
ميلاد يخرج من رحم القديم لا رفضاً

للاتجاه بلعلم الأجداد فحسب، بل رمزاً لوعى جديد للانتقال من عالم الموت واسترداد الوادى بعد طول مكث، كما أنه تواصل اتباع الصفة الغربية والشرقية، ها هو الجبل الغربى يعود للوادى (الصفة الشرقية).

ألم يكن اندحار ٦٧ متمثلاً فى الاندحار من الصفة الشرقية إلى الصفة الغربية (الموت) فى مصر، ليكون استرداد الصفة الشرقية والعودة لخراب سيناء استرداداً للمفقود من الوطن مع أكتوبر (١٩٧٣)، إن الكشف هو السبيل الوحيد للمعرفة والحفاظ عليها وتواصل الضفاف الذى يفضلها النهر، متحماً من جديد، كما أن الشيء إذ يعود لمن يصورنهر لهر بث جديد وإلا كان المصور فراقاً، كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرقت فلادتها فى أول الفيلم، (سامى السلامونى، ١٩٦٩).

قد يختلف البعض معنا حول هذه القراءة لفيلم استغرق من مبدعه ست سنوات ما بين تمثيل الفكرة والانتهاء من مراحل تنفيذها، وإن كان هو الممر كله بترائه المعرفى وهذسه الخلاق، لكن لأظن أن خلافاً يمكن أن ينشأ من خلال قراءة جديدة له تتمثل عبارة «شادى عبدالسلام، نفسه» «الفيلم الجيد» مثل الكتاب الجيد.. يمكن أن نقرأه بعد عشرات السنين من تداوله، إننا اليوم وفى ضوء قراءة جديدة له، فى مجمل القراءة الجديدة للسينما المصرية، يمكننا أن نقول إن كلمات من قبيل «المومياء تنطق بلغة جديدة لافهمها كل الناس، (محمود على، مجلة الإنذاعة والتلفزيون، ديسمبر ١٩٦٩)، أو كلمات جون راسل بايلور، لقد عثر «شادى عبدالسلام، وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية على لغة جديدة مدهشة جميلة وخاصة به وربما تحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة الكاملة،

(١٩٧١، Sigh & Sound، مثلاً عن: أعلام السينما، قصر النيل للسينما، عدد٧)، أو تلك الإشارة التى يشها روسيوليني، أسخاد «شادى، الذى رأى فى الفيلم روحاً مصرية شم معها طين مصر، وإعادة اكتشاف التاريخ الفرعونى (سامى السلامونى وحوار مع «شادى عبدالسلام»، مجلة الكواكب، فى ٢٨/١٠/١٩٦٩) ج... وما أكثر ما قيل؛ إشارة أو سوء فهم.. لكن نظل قراءة الفيلم الذى قيل طويلاً بالكران ويستجبه جمهرة من النقاد، علامة فى تاريخ الفيلم المصرى، نتاح لإعادة قراءة..

لقد قال «شادى عبدالسلام، فى تلك النشرة التى أعدها الناقد، سمير فريد، فى احتفال جماعة السينما الجديدة به عام ١٩٧٠ كيف أنه أراد أن يعبر عن نفسه، عن مصر.. وكيف أنه كان يسعى لشكل سينمائى مصرى إذ يعود إلى أصول تشكيفية فرعونية أبرزت منها سهام عبدالسلام فى دراستها الموجبة بالحب وعشق الفهم «محاولة للاقترب من أبجدية اللغة السينمائية عند «شادى عبدالسلام»، فى ضوء الخصائص العامة لأسلوب الفن المصرى للقديم، عدة ركائز أساسية فى قراءة واعية جديدة نجملها فى:

التجريد (الهندسى) الذى يتجلى كخاصية تعبر عن جوهر الأشياء، والذى يتميز به الفن المصرى القديم منذ عصر الأسرات وحتى غزو الإسكندر الأكبر لمصر، ثم الحركة والسكون والى تتجلى لدى «شادى» - من وجهة نظرها - فى الإيقاع العام المتمهل لحركة الممثل والكاميرا، مما يسهم فى استيعاب المتلقى (وإن أبرز «شادى، نفسه - وهو ما ذكرته «سهام» - بأنه بفضل حركة الكاميرا على حركة الممثل فسرعتها أو بطؤها إنما يرجع لسياق المشهد نفسه والذى تبعاً له - يفضل شادى الاعتماد على الحركة

السريعة للكاميرا بدلاً من حركة الممثل، إذا ما أراد إبراز وخلق توتر ما على سبيل المثال) وهى فى نهاية المطاف تشير إلى دلالات للتصوير وتعبير عن الفكرة المسيطرة على مصر الفرعونية والى توحى بالجلال حيث يختار الفنان أقوى الأوضاع الممكنة لكل جزء من أجزاء الجسم... متجاهلاً بذلك التطور الواقعى، وهو ما يدفع «شادى» كخنان تشكيلي أيضاً لتمثل رمزية المعمار الفرعونى لبناء مشاهد أفلامه بالمونتاج وصولاً لقمة من قيم التصاعد الدرامى تتكامل فيه الحركة والشكل.

وأخيراً ها هى تشير لدلالات اللون لديه والى يتعامل معها شادى فى قصيدة واقتصاد معاً بما يحمله من دلالات رمزية وهى ما يستخدم اللون الأسود لملابس أهل قبيلة الحريات بينما اللون الأبيض للقادمين من الوادى.. وهى هو إذ يقتصد فى اللون يستخدم ألواناً ثلاثة لاجتماع أساذة الآثار فى فيلم «المومياء» ليخلص جوهر المنظر، بل ما أكثر ما استخدم اللون الأبيض والأسود فحسب...

هذا هو مجمل قراءة «سهام» والى نعرف أننا نظم جهدنا الخلاق بتلخيصنا هذا، لكننا فى بحثنا عن حجر رشيد تفسير لفته نرى أن جمهرة قراء فيلمه من النقاد أغفلوا أبسط المعطيات ألا وهى لغة الحوار فى الفيلم مما يذكرنا بعبارة «ياك لكاما»، «توجد حيث لانفكر، إن هذه الإشكالية على بساطتها تدل على وعى متفرد لدى عاشق لآلة سينمائية من حيث مفردات الكاميرا والتقنيات والى تتبدى فى اللقطة بقدر ما تتبدى بلاغتها فى الرمز والكثيف Condensationion واستمارات والكتابة وما إليها مما يبع به الفيلم فى أبعاد مختلفة، بقدر ما تظهر أيضاً فى النحو Grammar الذى يتمثل من وجهة نظرنا فى المونتاج حيث

● الجائزة الثانية في مهرجان ليبيز عام ١٩٧٠ (عن فيلم أنشودة وداغ مع آخرين).

● جائزة جورج سادول لفيلم المومياة ١٩٧٠.

● جائزة النقاد بمهرجان قرطاج لفيلم المومياة عام ١٩٧٠.

● الجائزة التقديرية لأكاديمية الفيلم البريطاني (كأحسن عرض لفيلم بريطانيا عام ١٩٧٠).

● جائزة أسد سان مارك عن فيلم الفصح (مهرجان فينيسيا للفيلم التسجيلي ١٩٧٠).

● جائزة سيدالك الكبري كأحسن فيلم تسجيلي (لفيلم الفلاح الفصح).

● جائزة السيناريو والإخراج لفيلم الفلاح الفصح (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والتصوير ١٩٧١).

● جائزة الفيلم الذهبية بمهرجان فلادوليدا بأسبانيا عام ١٩٧١ (فيلم الفلاح الفصح).

● جائزة شرف من المركز الكاثوليكي المصري ١٩٧٥ (لمجملاً).

● جائزة السيناريو والإخراج عن فيلم أفاق (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والتصوير ١٩٧٥).

● جائزة الإخراج عن فيلم جيوش الشمس (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والتصوير ١٩٧٦).

● جائزة الإخراج وتصميم الملابس عن فيلم جيوش الشمس (من جمعية الفيلم ١٩٧٦).

● جائزة اتحاد النقاد العرب في أوروبا بمهرجان طولون ١٩٧٦.

● جائزة الدولة التشجيعية عن فيلم كرسى توت عنخ آمون ١٩٨٥.

أن نفض عنا رحاما كي نستحمرها في مدرج الحياة ..

و.. ولمن فارق واقعنا إذ نيهنا نغفلتنا.. واتبعت قراءة جديدة متفردة لسينما غد عربية لامصرية فحسب.. في إدارة نبعت جديد تردد له ومعه ذلك المطلع الأثير إليه من بريدة أتى.

يا هذا الذى يمضى ... ستعود ثانية toi qui pars Tu Revendras .

يا هذا الذى ينام ... ستصحو ثانية Toi qui dors Tu te reaccilleras .

يا هذا الذى يموت ... ستبعث ثانية Tio qui meurs Tu reviwras .

فالمجد لك. للسماء وشموخها للأرض وعرضها... وللبحار وعمقها

مجل تاريخ ..

وقائمة بأعمال

شادى عبدالسلام

- من مواليد ١٥ مارس ١٩٣٠ - توفى في أكتوبر ١٩٨٦

- بكالوريوس فنون جميلة ١٩٥٤ من قسم العمارة - كلية الفنون الجميلة .

- درس الدراما في الأولونوتيسن البريطانية ١٩٥٦ .

- عمل مساعدا للإخراج مع صلاح أبوسيف - حلمي حليم - بركات .

- قام بتصميم مناظر بعض الأفلام المصرية - كما صمم مناظر ثلاث

أفلام في أمريكا - إيطاليا - وبولندا (كاليونانتر - فرعون الحضارة)

- عين مديراً لمركز الفيلم التجريبي عام ١٩٦٨ .

- أخرج المومياة ١٩٦٩ .

- حصل على عديد من الجوائز المحلية والعالمية .

النحو في اللغة المعاشة إنما هو إعادة بناء للمقال على حسب المعنى كما سبق القول والمونتاچ في نهاية المطاف هو إعادة للبناء لا الترتيب فحسب مما يظهر من خلال معنى قصصى بعينه، وكلها (المفردات، البلاغة، والنحو) يمكن أن نغرد لها صفحات توضح دلالة اللغة السينمائية عند «شادى»، وتبذل من خلالها قراءته باعتبار أن هذا الفهم الجديد للغة السينمائية والمتمثل في دراسة مفرداتها (اللقطة) وبلاغتها (الرموز وما إليها) والنحو (المونتاچ) إنما هو بمثابة حجر رشيد بناغم بين مكونات اللغة المعاشة في الخطاب اليومي ونفسه الشريط السينمائي، لكننا، وقد طالت بنا مناقشات القراءة، يتفندا في هذه المرة أن تشير إلى جوهر أغفلته للجمهرة رغم شدة وضوحه ألا وهو لغة الحوار الذى اختار له اللغة العربية المبسطة سبيلا للتعبير فكانت أدرك تلك الفواصل التى تقطع أوصال أمة عربية واحدة وحدتها اللغة ومزقتها التباين، وليس كاللغة سبيل للوحدة.

نرى هل كان شادى مرهصاً أيضاً بأمل لغة حوار تعظم الحواجز وتعمق الأواصر وتبعثنا نحن الموتى الغارقين في سينما المؤلف والإقليمية الضيقة حيث العامية باختلاف لهجاتها وأسنتها كي نستيقظ قبل فوات الأوان لوحدة نبعت الأيسر فيما نفتقده... ترهص بقراءة جديدة لحوار لم يتواصل بعده.. وبألها من مسأة إذ لم يع درسه البالغ - البسيط معا!؟

لقد كانت حكمته للمفضلة من تعاليم أمولى المصرى القديم «إذا كانت قشرة الذهب توضع فوق السبكة لتظهرها ذهباً خالصاً... فإنها في الفجر تكون قصدير» وتعقيبا كانت العربية لديه كلغة للحوار بناء عضويًا لسبكة ذهبية خالصة، فلم لم نقتله إليها وهو الذى كان لؤلؤه أخذاً، لكه ظل في محارة غفلتنا.. وأن الأوان

● جائزة مهرجان السينما الأفريقية (سينما من أجل الإنسان بأفغا (إيطاليا) مجمل أعماله ١٩٨٢).

أعماله

المومياء (ليلة تحصى المليون) ١٩٦٩.

الفلح الفصيح ١٩٧٠

أنشودة رداغ (مع آخرين) ١٩٧٠.

أفاق ١٩٧٢.

جويش الشمس ١٩٧٥.

كرسي توت عنق آمون ١٩٨٢.

الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤.

رمسيس الثاني ١٩٨٦ (قبيل الوفاة بأريمة أشهر) ■

هوامش

ومراجع

(١) Ambivalence مصطلح صكه الطب

النفسي بلويلر في كتابه عن الخيل المبكر

Dementia precox ليصف تلك

الشاعر الخائبة التي تبرز التضاد، أو تلك

الشاعر المتحارضة بين الفكر والعلم في

الجال الوجداني، وقد استخدمه فرويد عام

١٩١٢ في مقاله عن ديناميات الطرح وأسفى

على المصطلح بعداً دينامياً حيث للتضاد

الوجداني أساس الحياة النفسية اللاشعورية.

انظر (حمين عبدالقادر وآخرون): معجم

علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة

العربية، بيروت، د. ت.

(٢) سامي محمود علي: Sami Ali

Langue arabe et Langue mystique. Les

most aux Sens opposes et le concept

d'inconscient, Nouvelle revue de psy-

chanalyse, xxi, Automne, 1980.

وكانت الترجمة العربية للمقال بقلم المؤلف نفسه

في حوزتنا (غير منشورة) وهو أستاذ بجامعة

باريس ٧ ومدير وحدة البحوث النفسية فيها.

Philip Weiss Creative fantasies and (٣)

beyond the reality principle, psycho-

anal. Quar., vol8, 1969.

Bion, W.: Experiences in group (٤) and other papers, Basic Books, New York, 1959.

(٥) هذه النظرية في التوافق ترجع للثق لتلتير

نرى للمرحوم د. صلاح مخيمر والذي قدم

للثلاث العربي للنفس قرية ستين مرجحاً ما

بين مؤلف ومترجم ولذاغ تنظيرى انظر

صلاح مخيمر: للدخل إلى الصحة النفسية،

مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٩، ط٣ حمين

عبدالقادر: تقديم في إيجابية التوافق، في

صلاح مخيمر، في إيجابية التوافق، مكتبة

الأنجلو، القاهرة، ١٩٨١.

(٦) إديث كوزويل، عصر الطبوبة، من لوفي

شفرين إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور،

دار أفاق عربية بغداد، ١٩٨٥.

(٧) أحمد المصري: تاريخ السولما في مصر،

القاهرة، ١٩٨٩.

(٨) السدش أن أحمد راشد مؤلفات في عديد

من المجالات منها الكيمياء على سبيل

الجمال، ونحن نظن أن الجهد الذي قام به

أسامة التفاضل جهد بناء بقدر ما يحتاج

للإشادة، بقدر ما يضرب الملل لبوامل

الرسالة آخرون في التفتيق والبحث.

(٩) الميتاسكولوجي، لانتمى الكلمة في التحليل

النفسى بحال فهما ميتافيزيقيا للنفس ولكها

تعنى علم نفس الأعماق وما وراء النفس،

وقد كتب فرويد في أحد عشر أسبوعاً نبأ

من مارس ١٩١٥ عدة مقالات في

الميتاسكولوجي لم يبق منها سوى خمس

مقالات هي لللاشعور، الكبت، الفرائز

وتراكبها، الحناد والميلانغوليا، وأخيراً

كلمة ميتاسكولوجي لنظرية العلم.

(١٠) قرأ ناي: قصة السليما في العالم، ترجمة

معد الدين توفيق، المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

(١١) Freud, S., Breur, J.: Studies on Hysteria, S. E., vol2 Hog-

arth press, London, 1975.

(١٢) سوجوموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة

مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة،

١٩٥٨.

(١٣) هسا من الرعيال الأول الذي أسس للشاء

الأريما الذي كان ومقد فرويد منذ عام

١٩٠٦ وحلا على يد فررويد (وإن كانت

كلمة تحليل هنا كلمة متجازرة) وقد أسس

تأنيهما (كارل إرهام) جمعية برلين

للتحليل النفسى.

(١٤) في مراجع كتاب الإحصاء السولمالي

لإيزنشتين (ترجمه للعربية سهيل جبر

ونشرته دار القاربي ببيروت، ١٩٧٥) ورد

اسم كتاب فرويد للكتات واللاشعور كولمد

من التراجع القى استخدمها إيزنشتين في

مقاله عن «الكلمة والصورة» (وإن ترجمها

المترجم العربي بالكاء وعلاقته باللاشعور

أن نجزم بأنه لا يوجد لفرويد مقال أو كتاب

بهذا الاسم، وربما حدث اللبس بسبب

ترجمة بريل للنص الألماني للإنجليزية

فجعل عنوانه the wit and the un-con.

وتقرب ترجمة هناك Wit فقتة أو

الطرف وهو ما استدركته الطبعة السيارية

التي أشرقت عليها أنا فررويد فجاء كلمة

Jokes (الكات) بدلة عن Wit.

(١٥) «في هذا الجزء استفدنا إلى حد من

لمراجع هي:

● سامي السلاصوني: مقالات في السليما

المصرية، مطبوعات نادي السليما، القاهرة،

١٩٦٢.

● سناء المصري: للفرعوني العاشق لتاريخ

الأجداد، في، أعلام السليما، قصر النيل

للسليما، القاهرة، ١٩٨٩.

● سهام عبدالسلام: أبجدية اللغة السليمانية عند

شادي عبدالسلام، في، أعلام السليما، قصر

النيل للسليما، القاهرة، ١٩٨٩.

● للمصح الاجتماعي للترافق المصري حتى ١٩٨٢،

من إصدارات المركز القومي للبحوث

الاجتماعية والوجدانية (الجزء الأول الخاص

بالسليما)، د. ت.

● يارو سلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة،

هيئة الأثار المصرية، د. ت.

● Chrestian Metz: Asomiotics of Cinema, trans taylor, M, Oxford

Univ Press, U.Y., 1975.

● Mc Cormick, R: Christian metz and the Semiology Fad, Cin,

Mag., No4, Vol6.

● Stephenson, R. & Debrix, J.: The cinema as art, penguin, England, 1965.



لغة الموسيقى في أفلام شادي عبد السلام

راجح داود

• أستاذ مساعد بالكونسرفتوار ومؤلف موسيقى

وبالتالى فإن هذه الطريقة غير التقليدية
فرضت على شادي عبد السلام :

أولا : أن يكون متخفيا للموسيقى
بشكل شبه متخصص وأن يكون على
دراية بالطرق التكنيكية الموسيقية
خصوصا غير التقليدية منها وأقصد هنا
ما يسمى « Musique Concrète »

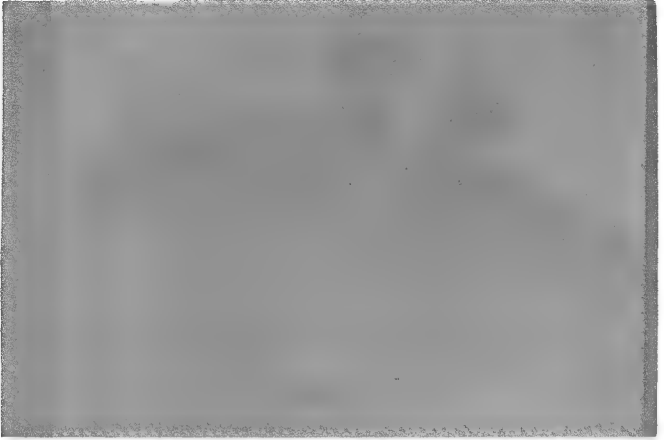
وهي طريقة فى تأليف الموسيقى
وتكوينها بدأت فى باريس فى عام ١٩٥٠
وتطورت على يد المؤلف بيير شيفر
Pierre Shaeffer، وتعتمد هذه
الطريقة على الاستخدام الكهربائى
العملى لأصوات الموسيقى التقليدية من
خلال شرائط وأسطوانات الصوت المسجلة
وذلك بطرق مختلفة منها على سبيل
المثال:

إلا أن « شادي عبد السلام » فى
معظم أعماله القصيرة وعمله الروائى
« المومياة » لم يلزم بهذه الطريقة التقليدية
الشائعة المستخدمة سواء فى السينما
المحلية أو السينما العالمية، وإنما اعتمد
على حاسنى البصر والسمع بشكل متوازٍ
لعمل « Mode » وتأثير معين خاص به
ومخصصا فى بعض الأحيان الصورة
لشريط الصوت أو الصوت لشريط الصورة
وذلك تبعاً لرغبته وحسه الداخلى، وبدون
إعطاء أية أولوية سواء للصورة أو
لصوت، وأما الأولوية للوحيدة أعطاهما
للحس الداخلى لنفسه وروحه لإغفاء
روح « Mode » ما يعتبره « الهيكل
العظمى » الأساس واتذى يكسوه بعد ذلك
بكل من شريط الصورة وشرائط الصوت.

ف تميزت الموسيقى فى إبداعات
« شادي عبد السلام »
السلامية باهتمام خاص لا يقل عن
اهتمامه بالصورة، بل ويعتقد المرء أنه
فى بعض الأحيان قام بإضضاع الصورة
لتركيبة موسيقية خالصة، القصد منها
إحداث تأثير معين وهذا التأثير قد يكون
ناجما من شريط الصوت أكثر منه شريط
الصورة،

ومن المتفق عليه أن الطرق التقليدية
فى عمل الفيلم هى بالترتيب .

- ١- تكوين شريط الصورة .
- ٢- تكوين شرائط المؤثرات الخاصة
بالصورة .
- ٣- تكوين شريط الموسيقى الذى يخدم
روح الفيلم بشكل عام .
- ٤- وأخيرا المزج بينها .



من فيلم الموميا

١. الاستماع للموسيقى بشكل عكسي
وضع شريط الصوت مقارنًا على جهاز
الاستماع.

٢. الاستماع للموسيقى في ضعف
أو نصف السرعة.

٣. عمل مونتاژ في الموسيقى نفسها.

٤. عمل خلط، ميكساج، بين عدة
شرائط موسيقية.

٥. استخدام أصوات مثل الرياح
أو المطر أو ما يشبه ذلك من أصوات،
والخلط بينها وبين شرائط الموسيقى وهذه
المؤلفات الموسيقية لا يمكن الاستماع إليها
إلا من خلال شرائط صوتية واسطوانات
لأنها تعتمد أساسًا في تأليفها على
استخدام المعمل الصوتي ولا يجوز
الاستماع لها معزوفة «LIVE» مثل

الموسيقى التقليدية، وهذه الطريقة انتشرت
استخدامها في وسائل الميديا بشكل عام
منذ ذلك التاريخ، في السينما والمسرح
والإذاعة والتلفزيون، كما تتميز هذه
للوعيه من الموسيقى وتعتمد أيضًا على
قدر كبير من التجريبية في مراحل
تكوينها ويطلق على هذه النوعية من
الموسيقى في مصر «الموسيقى المصنعة».

ثانيًا: - يعتمد «شادي عبد السلام» في
مراحل تكوين الفيلم السينمائي على لغة
التجريب بقدر ما يعتمد على الورق
المكتوب والمعد أساسًا للفيلم والذي يجب
أن يكون قابلاً من الأساس للإضافة
أو الحذف حسبما يتفق مع هذه الطريقة
التجريبية في صنع الأفلام.

وهذا يعني أن يكون لدى «شادي
عبد السلام» مادة مصورة ومادة صوتية
تفوق كثيرا المادة الفعلية المستخدمة
والمكونة للفيلم من صورة، وصوت.

ثالثًا: - يعتمد «شادي عبد السلام»
بشكل متميز واختصاص خاص، بعناصر
أخرى فنية في الفيلم كالديكور والملابس
وتتسيق المناظر وألوان الصورة وحركة
الكاميرا وإمكانية توظيف هذه العناصر
(التي تكون شريط الصورة) في إطار
ميزان دقيق يتفق مع شريط الصوت
النهائي للفيلم.

نستخلص مما سبق أن للموسيقى عند
«شادي عبد السلام» ما هي إلا لغة
أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل
تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده كما هو
شائع، وبالتالي فإن روح وتوجه «شادي،

شرائط مختلفة لإمكانية ظهور واختفاء هذا «Light Motiv»، وذلك تبعاً لتدفق شريط الصورة ودون اللجوء لاضطرابها إلى توفيق وعمل مونتاج سواء في الصورة أو للصوت

بمعنى آخر التحكم والحرية الكاملة في كل من شريطي الصوت والصورة، ولحكم النهائي هو حس واختيار المخرج لما يراه مناسباً لروح الفيلم.

إن لغة الموسيقى عند شادي عهد السلام ما هي إلا مرآة لروحه الخاصة وإن جزءاً كبيراً من الاستمتاع بأفلام شادي عهد السلام هو استمتاع بجمع ما بين الفنون التشكيلية باختلاف أنواعها وبين لغة الموسيقى المستخدمة باختلاف أنواعها أيضاً.

ورغم أن شادي لم يكن مؤلفاً موسيقياً، إلا أن روحه كانت مؤثرة بشكل واضح في موسيقى أفلامه سواء المؤلفة منها كما في فيلم «الهموماء» أو المختارة منها كما في فيلم أفاق وقد أضاف شادي من خلال أسلوبه في استخدام الموسيقى إضافة مهمة جداً إلى السينما المصرية جديدة بالدراسة وجديرة بالاهتمام من قبل المختصين.

وعلى الرغم من أننا لم نستفد استفادة حقيقية من هذه المدرسة الجديدة علينا إلا أن التاريخ سوف يحفظ لشادي قيمته كمنظم وكصاحب رؤية جمالية شديدة الأهمية. ■

ويحفظه عن تلهف قلب أن يستطيع التعرف عليه عندما يستمع إليه في الفيلم والسبب بالطبع أنه يستخدم بطريقة «Musique concrète»، والهدف واضح من الاستخدام بهذا الشكل اللغوي هو الروح والجو النفسي المطلوب وليس قيمة البشرف الجمالية الموسيقية الأصلية، كما أن استخدام أحد بشارف الموسيقى العربية أساساً بهذه الطريقة أضفى أصالة ما أروح للفيلم الذي يدور في مسعيد مصر حتى ولو كان هذا الاستخدام بهذه الطريقة التجريبية البحتة.

خامساً: رغم أن لغة الصمت عند شادي عهد السلام والجمع عن كثرة استخدام الحوار (Dialogue) هو أحد سمات أفلام شادي عهد السلام الواضحة، إلا أننا بنظرة ثاقبة نكتشف أنه من الناحية العملية والواقعية لا نجد هذا الصمت على الإطلاق، وإنما نجد بدلاً عنه شريطاً خافضاً ملوذاً بأصوات الزنة الموسيقية وللصوتية بأشكال مختلفة كما لو كان شريان صوتياً، رقيقاً، خفياً، يسرى بين طبقات الجسد، أو بتعبير آخر إن لغة الصمت عند شادي ما هي إلا زنة دائمة ممتعة لا تنتهي داخل روحه أو داخل أرواحنا.

سادساً: يميل شادي عهد السلام إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جداً بطريقه «Light Motiv»، وتوظيفها لخدمة الدراما والجو النفسي للصورة، وهذا النوع والتوظيف يتطلب أن يكون شريط الموسيقى نفسه مقسماً على عدة

تطفي على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقي وهذا هو ما حدث تماماً في موسيقى فيلم «الهموماء» التي ألفها الإيطالي ماريو ناشميهيني.

هذا بالإضافة إلى أننا عندما نستمع إلى موسيقى فيلم «الهموماء» والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال سماعها بدون مشاهدة الفيلم، نلاحظ الآتي:

أولاً: أن نسبة الموسيقى في الفيلم تكاد تكون موازية لشريط الصورة.

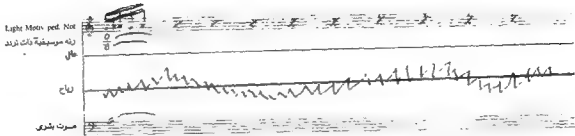
ثانياً: يصعب التفريق بين شريط للموسيقى الأساسي وشرائط الصوت الأخرى من مؤثرات، ويقدر كثرة استخدام شرائط الصوت المختلفة في الفيلم إلى أن النتائج النهائية نجد فيه أن الموسيقى والمؤثرات متصانفرين بشكل يصعب معه التفريق بينهما.

ثالثاً: الاعتماد الكلي من جانب المؤلف الموسيقي على الموسيقى المصنعة «Musique concrète».

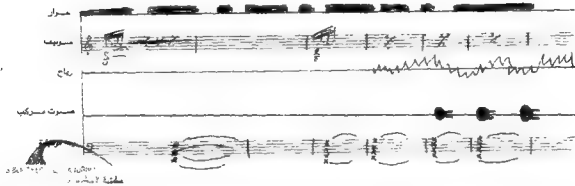
رابعاً: الاعتماد بشكل أساسي من جانب المؤلف الإيطالي على أحد أجمل بشارف الموسيقى العربية هو بشرف لمحن راحل واللب بهذا البشرف عن طريق استخدام «Musique concrète»، والتي سبق شرحها وذلك في محاولة لخلق الجو النفسي المراد التعبير عنه من قبل مخرج الفيلم «شادي عهد السلام»، ومن الواضح أن اختيار هذا الموشح كان لشادي وليس للمؤلف الإيطالي وهذا أورد الإشارة إلى أن من يعرف هذا البشرف

نماذج بوائيه نظريّة استخدام الموسيقى مع الفيلم

١ - موسيقى مشهد لوجه «يوم أن خمس السنين» والظلمة

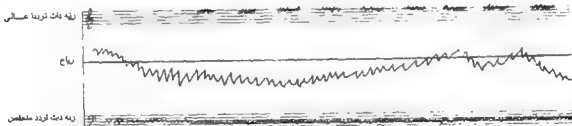


٢ - موسيقى مشهد ظهور المركب انقادهم عليها مائتات الآثار

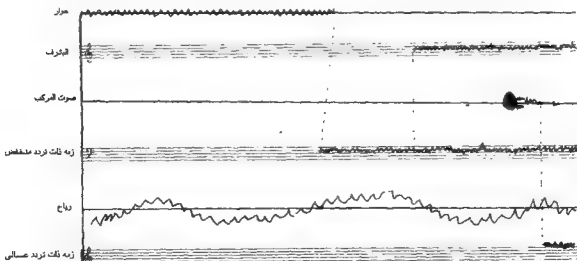


دوريات إهداء

٣ - مشهد ونيس وهو طريقا، ومضى عليه، ويبدأ في استرداد وجهه



٤ - الموسيقى في نهاية الفيلم





قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير

سمير فريد

• الناقد السينمائى المعروف

وربما إلى أمد طويل، فقد يكتشف اليوم ما يغور من هذا التاريخ، وقد يكتشف فى الغد ما يضيق إلى.

السائد بين الناس، بل وبين بعض العلماء، أن السر فى غموض تاريخ مصر الفرعونية يرجع إلى للحكام للفراعنة فقد حاول كثير منهم محو آثار من سبقوهم لهذه الأسباب أو تلك. وفضلاً عن أن الحكام الفراعنة لم ينفردوا بهنا بين حكام العالم القديم أو الحديث، فأغلب الحكام المصريين بالمسيحية بعد سنوات قليلة من ظهورها، ثم إيمان أغلبهم بالإسلام بعد سنوات قليلة من ظهوره أيضاً.

الفرعونية (الهيروغليفية) وتوفى عام ١٨٣٢، فى الثانية والأربعين من عمره. ونشر كتابه «قواعد اللغة المصرية، عام ١٨٣٥ - بعد وفاته بثلاثة أعوام.

ويمكن اعتبار تاريخ صدور هذا الكتاب بداية تأسيس «علم المصريات». فهو من العلوم الغربية التى تأسست فى فرنسا، وتطور بفضل الفرنسيين أوجست مارييت، ثم جاستون ماسبيرو، مؤلف كتاب «تاريخ شعوب الشرق القديم»، والأمريكى جيمس هنرى بريستيد مؤلف كتاب «تاريخ مصر»، والألماني هنرى بروكش، والبريطاني فيلندر بيتري. وقد تطور علم المصريات تطوراً هائلاً منذ بداية القرن العشرين.

ولا يزال تاريخ مصر الفرعونية، وما قبل الفرعونية، تحت الذكوى حتى الآن،

عمر الحضارة المصرية خمسة آلاف عام، ولكن أحداً لم يعرف هذه الحقيقة، لافى مصر ولا فى خارجها، قبل نحو مائتى عام فقط.

قبل مائتى عام كان تاريخ مصر الفرعونية الذى يبدأ فى القرن الثلاثين قبل ميلاد المسيح عليه السلام، مجموعة من الطلسم، وكانت الآثار المصرية فوق الأرض وتحت الأرض، موضوعاً للسرقة والنهب، وفى أحسن الأحوال لتزيين الميادين فى روما وأسطنبول.

وبفضل علماء الحملة الفرنسية الذين جاءوا مع بوتايرت وضع كتاب «وصف مصر» وهو أول محاولة علمية لمعرفة تاريخ مصر الفرعونية. وفى عام ١٨٢٢ نجح العالم الفرنسى جان فرنسوا شامبليون فى فك رموز لغة مصر

اعتقد المصريون المسيحيون أن كل ما سبق كان تكفراً، لا يستحق مجرد المعرفة، وعندما جاء الإسلام تأكدت هذه الفكرة. ولو لم يكن الإسلام يعترف بالمسيحية، بل ويشترط على المسلم أن يؤمن ببدء المسيح عليه السلام لتحولت كنائس مصر بدورها إلى «آثار» قديمة، وشمل الغموض تاريخ مصر القبطية تماماً مثل تاريخ مصر الفرعونية. وقد جاء في بعض منشورات الجمعاعات الإسلامية، في مصر التمسحيات أن ترميم الآثار الفرعونية «حرام» وأن من الأفضل أن تقوم الدولة الإسلامية، بشحول الآثار الذهبية إلى سناك».

من البديهي أن الفنان لا يعود إلى الماضي في عمل فني لمجرد العودة إلى الماضي، وإنما ليعبر عن وجهة نظره في الحاضر والمستقبل ونحن نعرف وجهة النظر هذه من خلال ما يؤكد عليه الفنان، أو ما يستعده من أحداث العصر الذي يعود إليه، وتفسيره لهذه الأحداث، وسواء كانت موضع الاتفاق أو موضع الاختلاف. ولكن أحياناً مانكون وجهة نظر الفنان في مجرد اختيار عصر ما، ودين الاهتمام بتاريخ ذلك العصر.

ومع تطور علم المصريات، وتوالى الاكتشافات الأثرية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتحول المتحف المصري إلى أعظم متحف في العالم، وتأسيس جامعة القاهرة، وكلية الفنون الجميلة، بدأ المصريون يشعرون أنهم أكبر من أن يحرموا من الاستقلال السياسي، وأكبر من أن تجوس في أراضيهم قوات الاحتلال البريطاني، وأكبر مؤامرات هذا الاحتلال للفرقة بين الأقباط والمسلمين، فكانت ثورة ١٩١٩ التي أعلنت مولد الطبقة الوسطى المصرية، بعد أن ظل المجتمع المصري منذ بداية تكوينه مجتمعاً من الحكام والفلاحين.



وتصادف اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢، في غمار فترة تكوين مصر الحديثة بعد ثورة ١٩١٩، وهز هذا الاكتشاف المجتمع المصري من أذناه إلى أقصاء. لأول مرة لم يعد اكتشاف أثر من الآثار الفرعونية حدثاً أكاديمياً، وإنما حدث شعبي جعل أبسط الفلاحين والفقراء في أبعد القرى يشعر بقوة روحية هائلة بوعى كامل أو دون وعى كامل.

وكان من نتائج ثورة ١٩١٩ تأسيس أول مدرسة لتعليم التاريخ المصري القديم على يدى أحمد كمال وتلميذه سليم حسن، وإبداع تماثيل محمود مختار الذى وصل بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية بعد أن كانت الفكرة الشائعة أن التماثيل تصنع لكى يعيدها الناس، وساهم فى محر هذه الفكرة الشيخ محمد عبده عندما قال التماثيل حرام إذا كنتم تصيدونها. وفى عبارة واحدة أصبح المصري لا يشعر أن هناك تعارضاً بين كونه مسلماً أو مسيحياً، وبين كونه صاحب التاريخ الفرعوني، أو صاحب الثقافة العربية الإسلامية، أو المساهم فى الحضارة الغربية عن طريق الإسكندرية وارتباطها بحضارات البحر الأبيض المتوسط.

وكما كان نجيب محفوظ رائد الرواية الواقعية، كان قبل ذلك رائد الرواية التاريخية الفرعونية. مما لا شك فيه أن عبقرية نجيب محفوظ مى بدورها من ثمار ثورة ١٩١٩، وأنه ساهم فى تكوين مصر الحديثة منذ الثلاثينيات. وكانت الروايات التاريخية قبل نجيب محفوظ تتناول التاريخ العربى والإسلامى فقط، ولم يكن هناك سبب أو دافع دينى وراء ذلك، إذ إن أكبر كتاب الروايات التاريخية، وهو جورجى زيدان، لم يكن مسلماً وإنما مسيحى مارونى من لبنان. ولكن كان السبب ببساطة أن أحداً لم يكن يعرف تاريخ

مصر الفرعونية على نحو تفصيلي يتيح له اختيار بعض أحداثه أو شخصياته. وكان **نجيب محفوظ** أول أديب مصري يهتم بمعرفة ما تفرع عن تاريخ مصر الفرعونية أثناء دراسته في قسم الفلسفة في جامعة القاهرة (١٩٣٠ - ١٩٣٤).

كان **نجيب محفوظ** يكتب ويشتر المجلات منذ السنة الأولى في دراسته الجامعية عام ١٩٣٠. وفي عام ١٩٣٢ قام **مطوق بدرجمة** «مصر القديمة» تأليف **جيمس بيكي**، ومن واقع دراسته لهذا الكتاب وقرائته الأخرى عن مصر الفرعونية كتب عام ١٩٣٥ رواية «**عيث الأقدار**» التي صدرت عام ١٩٣٩، ثم كتب عام ١٩٣٦ رواية «**رادوبيس**» (صدرت ١٩٤٤)، ثم عام ١٩٣٧ رواية «**كفاح طيبة**» (صدرت ١٩٤٤).

تدور أحداث الرواية الأولى في عصر ازدهار الدولة المصرية القديمة، وتدور أحداث الرواية الثانية في عصر سقوط هذه الدولة. أما أحداث الرواية الثالثة فهي في عصر أحمس (١) الذي طرد الهكسوس من مصر بعد احتلال دام أكثر من قرن ونصف قرن، وأسس الأسرة الثامنة عشرة أو بداية الدولة المصرية الحديثة. ويرى أغلب نقاد **نجيب محفوظ** أنه لم يلتزم «التاريخ» في روايته الأولى والثانية، بقدر ما ألحزم به في روايته الثالثة. ولكن المسألة لم تكن التزاماً بالتاريخ من عدمه، وإنما كتب **نجيب محفوظ** من واقع ما تفرع من معلومات عن هذا التاريخ حتى العشرينيات من القرن العشرين.

ويذهب بعض نقاد **نجيب محفوظ** إلى أنه لجأ إلى التاريخ الفرعوني ليعبر عن واقع مصر في الثلاثينيات بشكل غير مباشر. ولكن **نجيب محفوظ** في هذه الروايات يعبر عن وجهة نظره في مصر الثلاثينيات بمجرد اختيار زمان التراجعة:

كان يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التي لا ترى تعارضاً بين تاريخ مصر القديم وتاريخها العربي الإسلامي، وقرءة أعمال الكاتب في إجمالها تؤكد أنه ليس من الكتاب الذين يلجئون إلى الماضي للتعبير عن الحاضر، وإنما لفهم الحاضر^(٢).

يعرف الناس **سيد قطب** الكاتب الإسلامي «المتشدد» ولكن أغلبهم لا يعرفون أنه أيضاً أحد كبار نقاد الأدب في مصر في القرن العشرين وقد كان **سيد قطب** أول من كتب عن رواية «**كفاح طيبة**» عقب صدورها مباشرة عام ١٩٤٤. وفي مقالة عن الرواية كتب **سيد قطب** ما يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التي ظهرت في مصر بعد ثورة ١٩١٩، والتي سبق الإشارة إليها فقال:

لقد ظلت سنوات، وسنوات أقرأ ذلك التاريخ المبيت الذي نتعلمه في المدارس عن مصر في جميع عصورها، والذي لا يطمنا مرة واحدة أن مصر هذه هي الوطن الحى الذي يعاطفنا ونصلقه، ويحيا في نفوسنا وأخلاقنا بحوادثه وأشخاصه. وظلت أستمع إلى الأناشيد الوطنية الجوفاء التي لا تثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيدنا، وإن هي إلا عبارات صاخبة، تخفى ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج، ولم أجد إلا مرة واحدة كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا، شاخصة في أذهاننا، وذلك هو كتاب المرحوم **عبد القادر حمزة** «على هامش التاريخ القديم» ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة «**كفاح طيبة**» ودعوت وزارة المعارف إلى أن يجعله في يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التي في أيديهم، ولكن تغيير الكتب في وزارة المعارف أمر صعب، لأن مصنفها هم مقررورها في أغلب الأحيانين.

وكانت أرى الطابع القومي واضحاً بجانب الطابع الإنساني في أدب كل أمة، ولا سيما في الشعر والقصيدة، بينما أرى الطابع المصري باهتاً متوارياً في أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تملك بعضها بين أرقى الآداب العالمية، وكانت أعز هذا اللون الباهت، إلى أن مصر القديمة لا تعيش في نفوسنا، ولا تحيا في تصورنا، إلى أننا منقطعون عن هذا الماضي العظيم لا نعرفه إلا ألفاظاً جوفاء، ولا نتمثله صوراً ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة من الفن والروح والمواظف والانفعالات إلى أن بيدنا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الإهمال والنسيان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها في مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعتمد بين الشيء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة في كل أدوار نشأتهم، وإلى أن تنفث الحياة في تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملامح والبيانات، دعوت إلى أن تصبح حياة أحمس، وتحت موس، ورج مسيس، وتفرقت، وأمثالهم في مثال كل تلميذ صغير، وكل طالب كبير بل أن تعود أساطير حية للأطفال في السهود، بدل الشاطر حسن وجود، وحسن البصري والورد في الأكمام.

قلت إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلنقلها هي إلى لغتنا الحديثة، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربي الذي ندرسه) ثروة أعظم منها

وأعرق وأغضب في فترة أخرى طويلة تروى على الخمسة آلاف من الأعرام. فإنه من لفسه أن نفرط في هذه الأعمال الطوال» (٣).

وفي كثير من أعمال نجيب محفوظ إشارات إلى الثقافة المصرية القديمة، وخاصة استخداً له نبوءات إيبور في «ثرثرة فوق النيل» عام ١٩٦٥ فضلاً عن محاكاة الحكام الفرعونية في «إمام العرش» عام ١٩٨٣. ثم هناك عودة الكاتب إلى الرواية التاريخية، في رواية «العائش في الحقيقة» عام ١٩٨٥ عن آخن أتون.

ولدت السينما في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع استقرار وتطور علم المصريات. وعرفت السينما منذ بدايتها الأفلام الأجنبية ثم المصرية التي تتدرج أحداثها في العصور الفرعونية ولكن للفالبية الساحقة من هذه الأفلام كانت من الأفلام التجارية، السطحية الرخيصة. ويعتبر الفيلم البولندي «فرعون» إخراج بيرجي كافاليريوفيتش عام ١٩٦٥ أهم الأفلام التي تناولت التاريخ الفرعوني. وقد شارك في إعداد ديكوراته وأزيائه وكسوسواراته المصمم المصري، والصخرج فيما بعد، شادي عهد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٩) وكان لعمل شادي في هذا الفيلم تأثير كبير عليه.

سينما شادي عهد السلام من أول كادر (صورة) إلى آخر كادر هي السينما الوحيدة في مصر والعالم التي يمكن أن نطلق عليها «السينما الفرعونية» وقد تم إنتاج هذه السينما في القدرة في عام ١٩٦٠ حين صمم المركب الفرعوني في الفيلم الأمريكي «كليسوباترا» إخراج جوزيف مانتيكولييتش. وحتى عام ١٩٨٥ حين أتم فيلمه الأخير «عن رع» ميس الثاني، وفي النصف الثاني من هذا الربع

قرن كتب شادي سيناريو «مأساة البيت الكبير».

لحب شادي التاريخ الفرعوني من خلال حبه للفنون: العمارة والرسم والنحت، ودراسته للتمارة في كلية للفنون الجميلة بالقاهرة. وكان تكوينه الخاص مناسباً تماماً ليشعر بكل مصر في تاريخها منذ أقدم العصور وفي جغرافيتها، من الأسكندرية إلى النوبة. فقد ولد في الإسكندرية ونشأ في المدينة حيث أصل عائلته، ودرس وعاش في القاهرة وأتاحت له دراسته القانونية في كلية فيكتوريا بالإسكندرية معرفة الثقافة الغربية، كما أتاحت له دراسته الجامعية في القاهرة أن يكون تلميذاً من تلامذة المعماري الكبير حسن فتحي، فعرف من خلاله للفنون الإسلامية، ولكن شادي كان من المثقفين العرب الذين لا يعرفون الثقافة العربية.

كان شادي عهد السلام يكتب أفلاماً باللغة الإنجليزية وكانت قراءاته باللغة العربية محدودة للغاية، ولكن ليس عن جهل باللغة العربية وإنما لأن أغلب المراجع الأساسية عن الفنون الفرعونية، بـ الإسلامية لم تكن باللغة العربية، ولم يكن هناك موقف ما من الثقافة العربية، ولم يكن هناك موقف سياسي ما منذ عروبة مصر، ولكن سينما شادي عهد السلام الفرعونية ولدت أيام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦٠، وبلغت ذروتها مع إخراج فيلمه للروائي الأول. والذي أصبح الأخير - عام ١٩٦٨ بعد هزيمة مصر العربية للناصرية عام ١٩٦٧ مباشرة، فبدت هذه السينما وكأنها جزء من رد فعل الهزيمة الذي رفض العربية، ونادى بالمصرية بمعناها الضيق.

ولكن سينما شادي عهد السلام في عهد عبد الناصر في الستينيات، تختلف عن سينمائه في عهد السادات في

الستينيات، في المرحلة الأولى (المرمياء ١٩٦٨ - للفلاح الفصح ١٩٦٩ - لفاق ١٩٧٢) لم تكن سينما سياسية، ولكنها في المرحلة الثانية كانت سينما سياسية بكل معنى الكلمة (جيوش الشمس ١٩٧٤ - كرسى توت عنخ آمون الذهبي ١٩٨٢ - الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤ - عن رع ميس الثاني ١٩٨٦ - وهناك في هذه المرحلة أيضاً سيناريو «مأساة البيت الكبير» والذي عرف باسم الشخصية الرئيسية فيه آخن أتون (خادم أتون) (٤).

رفع السادات شعار مصر في مقابل العروبة. صحيح أنه أطلق على جمهوريته (مصر العربية)، ولكن عروبة مصر عنده كانت ثقافتها العربية ودعم علاقات «التعاون» مع «البحر» العرب، ووجد هذا الشعار هو كمالاً في نص شادي عهد السلام، ووجد ذلك بوجه خاص في فيلم «جيوش الشمس». فالفيلم عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي كانت عربية، ولم يكن من الممكن أن تنتهي بما انتهت إليه من انتصارات لولا أنها عربية، ومع ذلك فقد اعتبرها شادي مصرية وأطلق على الجيش المصري الذي قاتل في هذه الحرب اسم الجيوش الفرعونية وهو جيوش الشمس. أما سيناريو «مأساة البيت الكبير» فهو تعبير غير مباشر عن مأساة جمال عبدالناصر من خلال مأساة آخن أتون وقد ظل يكتب ويعيد كتابته من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٥. وفي أثناء كتابة هذا السيناريو، وإعداد تصميمات الديكورات والأزياء والأكسسوارات مع تلاميذه وعلى رأسهم صلاح مرعي وأنسى أبو سيف، أخرج شادي أفلامه الفرعونية الثلاثة الأخيرة من إنتاج الهيئة العامة للأفكار المصرية، وكلها أفلام تسجيلية.

ذكرنا أن تاريخ مصر الفرعونية لا يزال تحت التكوين لأن كثيراً من الآثار

ذروة الحر عند منتصف النهار، وبسبب دعوته إلى عبادة إله واحد اعتبر آخن أول الموحدين.

وبينما يشير الشريف إلى أن فكرة التوحيد ربما جاءت من خارج مصر نتيجة انفتاح الدولة الحديثة على الثقافات الأخرى، يرى باسكال فيسرون وجان بويوت أنه لا توجد أى تأثيرات من الخارج^(٨). والواقع أن الآتوية كانت امتدادا لمبادئ رع القديمة والى ظلت مع سيادة عبادة آمون (الغنى المستند) حتى أصبح اسمه آمون-رع. كما أن الآتوية لم تكن توحيدا بالمعنى الإسلامى للتوحيد، بل ولا توجد علاقة بين مفهوم التوحيد الإسلامى. صحيح أن آخن أتون منع تعدد الآلهة، ومنع تجسيدا على أشكال الطيور أو الحيوانات، واكتفى بقرص الشمس المجرد، ولكن الله سبحانه وتعالى فى الإسلام لا يتجسد على أى نحو مجرد أو غير مجرد، كما أنه ليس واحدا فقط، وإنما أيضا لم يلد ولم يولد، بينما اعتبر آخن أتون نفسه ابن الإله الواحد.

وربما كان التأثير الأجنبي، فى عبادة آتون أنه لم يكن إلهًا للمصريين فقط، وإنما لكل البشر. ولذلك عمل آخن أتون على نشر دعوته خارج مصر، وخاصة فى البلاد الآسيوية المتاخمة، والى كانت تابعة للدولة المصرية. يقول الدكتور عبدالمعزم أبو بكر فى كتابه عن «آخن أتون» إن معظم الصفات التى وردت فى وصف آتون «كانت أصيلة فى اللاهوت المصرى»^(٩) فقد وصف آمون فى عهد آمون حوتب الثالث بأنه:

صانع تولى تشكيل أعضائه

خالق لم يخلقه أحد

وحيد فى صفاته

يتحرك إلى الأبد

ولده آمون حوتب الثالث، وفى أنه نصبه وليًا لمعهده. وموضوع الكتاب أن آخن أتون كان يحب أمه ويكره أباه^(١٠) ويقول سيريل ألفريد فى كتابه عن «آخن أتون» إن نفرتيتى لم تكن أخته وإنما ابنة خاله أى الذى تولى الحكم بعد وفاة سنخ كارع، وإن هذا توفى أثناء حكم آخن أتون. وأن تنصيب آخن أتون كولى للمهد تم فى منف العاصمة القديمة، وليس فى طيبة^(١١).

أطلق آخن أتون على نفسه لقب «العائش فى الحقيقة»، وكان هذا اللقب هو العنوان الذى أطلقه نجيب محفوظ على روايته عن آخن أتون وربما كانت الترجمة الأفضل هى «الباحث عن العدالة» حيث إن «ما عت» تعنى عند المصريين القدماء الحقيقة أو العدالة، فالحق عندهم هو العدل والعدل هو الحق. وقد كانت وزارة العدل المعاصرة تسمى فى بداية القرن العشرين وزارة الحفانية. وبعد وفاة آخن أتون أطلق عليه المصريون لقب «مزهوم العمارة»^(١٢) وبينما يرى برستيد والأغلبية من العلماء أن آخن أتون كان أول فرد عظيم فى التاريخ، يرى آخرون أنه كان مهوسا دينيا، بل وأنه كان مجنونا، وشاذًا على علاقة جنسية مع أخيه، وأنه عائش فى عالمه الخاص، وترك الإمبراطورية المصرية تنهار أمام عيديه.

كان آتون من بين الآلهة الكثيرة التى يعبدتها الشعب المصرى فى عهود الفراعنة، وكان آمون رع كبير هذه الآلهة، وعندما تولى آمون حوتب الرابع منصب ولى العهد، أو «الشريك فى الحكم» بدأ دعوته إلى عبادة إله واحد هو آتون، وغير اسمه إلى آخن أتون. وكلمتى رع وآتون من أوصاف الشمس: رع تعنى القوة الحيوية للشمس، وآتون تعنى قرص الشمس ذاته. وحتى الآن يقول المصريون «آتون الشمس»، ويقصدون

الدالة عليه، والمعددة لوقائعه وشخصياته، لا تزال مطمورة تحت الأرض، ومن هنا يختلف علماء المصرات حول كثير من التفاصيل. ومن أكثر الشخصيات التى يختلف عليها العلماء شخصية «آخن أتون»، المؤكد حتى الآن أن آخن أتون، كان الفرعون العاشر فى الأسرة الثامنة عشرة وأنه عاش فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وأصبح وليا للمهد، ثم تولى الحكم بعد وفاة والده آمون حوتب الثالث (رضاء آمون). وفراعاة الأسرة الثامنة عشرة بعد آخن أتون هم أخوته سنخ كارع، ونب خبرو رع (توت عنخ آمون)، وخبر خبرو رع (أى)، وجسر خبرو رع (حور محب). وبعد حور محب جاء رع مسيس (مخلوق رع) مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

والمؤكد حتى الآن أيضًا أن آخن أتون كان الابن الثانى للفرعون آمون حوتب الثالث وزوجته تى، وأن ابنيهما الأول تصوت مومن كان ولى العهد ولكنه توفى فى شبابه، قبل وفاة والده. وقد تزوج آخن أتون من أخته نفرتيتى (الجميلة تنهادى) وأنجبا ثلاث بنات مريت آتون، وماكت آتون، وعنخ إس إن با آتون، وثلاث بنات أخريات. ولأنهما لم ينجبا ذكرا جعل آخن أتون أخاه سنخ كارع ولى عهده. ومع تغيير عبادة آمون أسس آخن أتون عاصمة جديدة بدلا من طيبة، وهى أخيت آتون (أقن آتون) فى منطقة العمارة.

هذه هى كل المعلومات المؤكدة حتى الآن. وبعد ذلك يختلف العلماء حول آخن أتون إلى درجة الخلاف حول جنسه، هل كان ذكرا أم أنثى أم خنثى. وبالطبع فإن من يشك فى ذكوريته يشك فى زواجه من نفرتيتى، وفى بطلانه منها. ويذهب إيمانويل فيلكرفسكى فى كتابه «أرديب وآخن أتون» إلى التشكيك فى نسبته إلى

خالق كل شيء

وهو الذى يضمن الحياة

الحر والبرد بأذن منه

الشروق كل يوم تسبيح بحمده

ويرى د. أبو بكر أن «الذين تنفخوا فى الدين، وعرفوا أسرارهم اعتكفوا منذ عصور مبكرة ديانة الإله الواحد، وإن لم يجهروا بهاء، ومن الملاحظ أن د. أبو بكر يستخدم فى ترجمته عبارات قرآنية، أو ما يمكن أن نصفه على الأقل بمبارات عربية قحة، وهوليس عين الصواب فى الترجمة، إذ نحيلنا عبارة مثل «التسبيح بحمده» إلى المطلق الإسلامى، الذى يختلف تماماً كما أوضحنا، وقد لاحظ د. عبدالمحسن طه بدر الفصاحة العربية الأصيلة فى حوار روايات نجيب محفوظ الفرعونية الثلاث الأولى ورأى أنها غير ملائمة، وأبد نجيب محفوظ ذلك فى أحاديثه عن هذه الروايات.

وأياً كان للخلاف حول آتون، فالمؤكد أنه قام به «ثورة» حاولت الصف بالآفكار والمعادن والتقاليد التى ظلت مرعية لمدة ألف وخمسمائة سنة، وأنه دخل صراعاً عنيفاً مع كهنة آمون، والمؤكد أن هذه الثورة قد فشلت، وأنه ربما يكون قد قتل. ويترجم د. أبو بكر عن آخن آتون قوله «إن الكهنة كانوا أشد إنشاً من كل الأشياء التى سمعناها حتى السماء الرابع، بل أشد ضرراً من كل الأشياء التى وقعت حتى العام السادس، والمقصود أعوام حكم آخن آتون حيث كان لكل فرعون تقويم خاص يبدأ مع توليه، يختلف عن التقويم «المدنى» الذى يبدأ من اليوم الأول فى الشهر الأول من الغنيمان.

يقول د. أبو بكر إن آخن آتون حرر الفن من التقاليد الكلاسيكية، واستخدم العامة بدلاً من لغة الكهنة التى لا يعرفها الناس، وأن كهنة آمون لم يقاوموه فى

البداية احتراماً للفرعون من ناحية، ولأنهم كانوا لا يرون جديداً فيما يفعل من ناحية أخرى، ولكن «الحرب الأهلية» بدأت عندما بدأ فى محو آثار آمون وتحطيم معابده. ويرى أغلب علماء المصريات أن دعوة آخن آتون لم تؤد إلى حرب أهلية دخل مصر، وإنما إلى ضياع البلاد الآسيوية الناجمة. وهناك إجماع على انفصال آخن آتون عن زوجته نفرتيتى، ولكن الخلاف حول أسباب ذلك الانفصال، والذى أدى إلى حرمانها من لقب نفر نفرو آتون، ومحه لأخيه سمنخ كارع وتزويجه من كبرى البنات مريت آتون، ثم إشراكه فى الحكم.

وهناك ما يشبه الإجماع حول ذهاب سمنخ كارع إلى طيبة مع زوجته، ومحاولة مهادنة كهنة آمون بدعم من الملكة تى التى ظلت تقديم فى طيبة. ويقول د. أبو بكر إنه ربما يكون قد قتل، وإن آخن آتون نفسه ربما يكون قد قتل بدوره. وأنه إزاء القسوى فى «البيت الكبير» أى مقر الحكم الفرعونى، وإيجاء من الملكة تى، ثم تلصيب ثوب عنخ آمون أخ نفر تيتى غير الشقيق بعد زواجه من عنخ آس إن با آتون ابنة آخن آتون ونفرتيتى.

ويترجم د. أبو بكر أنشودة آخن آتون، ومما جاء فى هذه الترجمة:

إنك ناعم ولكن أشعستك على الأرض.

أنك تشرق على وجوه الناس ولا يستطيع أحد منهم أن يتكهن بسر قدمك

إنك تعطى الحياة للجنين فى أحشاء النساء

وتصنع من التطفلة الرجال وتغنى بالطفل فى بطن أمه

وإذا خرج الجنين من بطن أمه جعلت من ذلك يوم ولادته ثم تفتح فمه ليتحدث وتدير ما يحتاج إليه وإذا صاص اللرخ فى بيضته تهب الهواء لتبقيه حيا ثم تمدد بالقوة حتى يشعب بيضته

ما أكثر مخلوقاتك

وما أكثر ما خلقى علينا منها

إنك اله واحد ولا شبيه لك

لقد خلقت الأرض حسب ما تهوى وحدك

خلقتها ولا شريك لك

خلقتها مع الإنسان والحيوان كبيرة وصغيرة

خلقتها وكل ما يسعى على قدميه فوق الأرض

وكل ما يطق بجناحيه فى السماء

أفعلت كل إنسان فى مكانه

ودبرت لكل إنسان ما يحتاج إليه

وجعلت لكل منهم أيامه المعدودة

لقد تفرقت ألسنتهم باختلاف لغاتهم

كما اختلفت أشكالهم وألوان أجسادهم

لقد خلقت الفصول لكى تحبى كل مخلوقاتك

وجعلت لهم الشتاء ليتعرفوا على برلك

ثم جعلت لهم الصيف ليتذوقوا
حرارته

.. ..

لقد خلقت من نفسك تلك
الاشكال التي تعد بالماليين

مدنا وغري وغبائل وجبالا
وأناهارا

.. ..

أنت الذي صنعت الدنيا بيديك
وخلقت الناس كما شئت أن
تصورهم

ويبقى السؤال الكبير: لماذا فُتلت ثورة
آخن آتون، وعاد كل شيء كما كان بعد
سنوات حكمه العاصفة. لقد كان لديانته
جذور راسخة لدى طبقة الكهنة، ولم يكن
منفصلا عن طبقة الفلاحين، بل
واستخدم لغتهم «العامية»، ليصل إليهم.
هناك إجابات كثيرة، ولكن ما يهمنا هنا
إجابة شادي عبدالسلام.

اختار شادي عبدالسلام أن يصنع فيلم
«الوميا»، لتحية ماسبيرو وكل من شارك
في تأسيس علم المصريات، ولتحية أحمد
كمال مؤسس علم المصريات المصري،
ولتنبيه المصريين إلى الخطأ الفادح الذي
وقعوا فيه عندما تأجروا في آثار الفراعنة.
وكان بطله ونيس يمثل الجيل الجديد، أو
مصر الجديدة التي عبر عنها سيد قلب
في مقالته عن «كفاح طيبة». وكان ونيس
في ترده بين الإبقاء على تقاليد العائلة،
وبين إضفاء سرها طوال الفيلم يحمل كثير
من أصداؤه تردد «هاملت». كان شادي
شكسبيريا أصيلا في «الوميا»، وكذلك
في سيناريو «مأساة البيت الكبير» الذي
كان من الممكن أن يكون أحد روايات
السينما في كل البلاد وكل الصور لو أنشئ
له إخراجها.

اختار شادي عبدالسلام آخن آتون
وعصره لعدة أسباب أولها أنه مادة

صالحة لتراجيديا شكسبيرية من طراز
رفيع، وهذا ما أدركه أيضا ألفريد فرج
عندما كتب مسرحيته «سقوط قرعون»،
وما أدركه عادل عندما كتب
مسرحية «ملك من شعاع» وما أدركه
نجيب محفوظ عندما كتب رواية «المائش
في الحقيقة». والسبب الثاني إحياء
الحضارة الفرعونية في طريق عرض
صورة عصر من أبهى عصورها.
والسبب الثالث أنه عاصر صعود وسقوط
الفرعون الجديد الذي حكم مصر من
١٩٥٤ إلى ١٩٧٠، وهو جمال
عبدالناصر، وقيامه بثورته، وهزيمة هذه
الثورة عام ١٩٦٧.

شادي عبدالسلام في سيناريو
«مأساة البيت الكبير» لا يتبنى وجهة نظر
هذا أو ذاك من علماء المصريات في
شخصية آخن آتون، وإنما يعبر عن وجهة
نظره الخاصة من واقع دراسته لكل آراء
العلماء. ولذلك فالسيناريو مصامحة في
حل بعض المشاكل الأختانونية العلمية،
أي أن له - قيمة علمية كعمل بحثي، إلى
جانب قيمته الفنية كعمل درامي، فضلا
عن القيمة التشكيلية النادرة لجميع
تصاميم الديكورات، والأزياء
والاكسسوارات التي صنعت استعدادا
لتصوير السيناريو.

يبدأ السيناريو بالضوء يخبر في البيت
الكبير، بيت آمون حوتب الثالث الكبير،
وحور محب يملن موت الأمير تحوت
موس ولى العهد في المعركة، وهذا تصوير
شادي عبدالسلام لخاص موت الأمير
تحوت موس المبكر. ونرى مع حور
محب في المشهد الأول المقاتل الشاب رع
ميس الذي سيكتب له أن يكون مؤسس
الأمرة التاسعة عشرة بعد ذلك (١٠).

وقبل مشهد تنويع آمون حوتب الرابع
وهذا اسمه الأول قبل أن يغيره ولما للمعد،
نراه يرتدي ملابس الكاملة، ويضع حول

قدميه الخلاخيل الذهبية، ويتعطر. ثم
نرى الأمير سامن كارع وأخاه توت عنخ
آمون في الثانية من عمره وأخيه بك
آمون في السادسة من عمرها.

وفي مشهد التنويع نرى آمون حوتب
وزوجته نفرتي، والملكة تي وولدها بويبا
ولادتها تويبا، ثم الفرعون آمون حوتب
الثالث الذي يقول لابنه وهو يتوجه
«نصبك شريكا لي في الحكم، ومصر
العليا ومصر السفلى، نتمم بالرخاء،
والأراضي الأجنبية التابعة لك، فاعمل
على زيادة خيرات الأرض في عهدك
حتى نطمع البشر بعبادتك، ويتم التنويع
في طبعة، ولينس في منف كما يقول
سيويل الدريد.

نرى آمون حوتب الرابع، أو الشريك
في الحكم، يقترب من الفلاحين ويرفض
وضع الحواجز بينه وبينهم، كما يفعل
الكهنة «منذ القدم»، ويقول للحراس في
جولاته الحرة «كلما قل انتباه الناس
لقدومي، كلما ازدادت معرفتي
بأحوالهم». وتبدو المصرية المصرية
القديمة واضحة في قول أحد الحراس
لشخص غابر «ذهب إليها الأسويى
لاتنفس هذا المكان الطاهر». ومع ظهور
أي القائد «الذكى»، وزوجته الأميرة المسنة
مريسة نفرتي يتكتم ظهوره كل
الفراعة الذين سيحكمون مصر حتى
نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية الأسرة
التاسعة عشرة. ونرى آمون حوتب الرابع
يؤسس مدينة الأقق (أفق آتون) أثناء
اشتراكه مع أبيه في الحكم، مما يعنى
موافقة منطية من آمون حوتب الثالث
الكبير على تأسيسها.

وفي معبد آمون يجرى الحوار بين
الكهنة عن معنى إحياء «الإله المغمور
آتون». فيقول أحدهم الشريك في الحكم
سيكون فرعوننا عما قريب لا تأخذوا مثالي
هذه الأمور ببساطة، الشريك في الحكم،

فرعون المستقبل يمثل بأشكال إله الشمس القديم، وهى أشكال غابت عن الذاكرة منذ زمن أقدم من عصر الأهرامات. كم يهزأ بنا هذا فى معبدنا، ويستأمل آخر «هل ستؤثر المعابد الجديدة لهذا الإله على دخل معابدنا، ويرد ثالث: للإمبراطورية آلهة كثيرة، وإضافة إله لن يؤذي إذا خدمنا هو الآخر. ويعلق رابع: «سوف نصلى لذلك الإله أتون بوجد. إنها ليست إلا أمانى لطيفة فى الهواء».

وعندما يغير آمون حوتب اسمه إلى آخن أتون، يعلق كبير كهنة آمون قائلا «إن تفسير اسم لا يزعجنى بقدر ما يزعجنى ظهور طبقة جديدة بلا اسم يطلقون على أنفسهم وكلاء الفرعون أو مستشاريه أو خدامه».

وفى استقبال آمون: حوتب الثالث لملوكى البلاد الأجنبية التابعة للدولة المصرية، والتي يختار لها شادى عهد السلام اسم «المحميات»، يتم التركيز على اكتشاف الحديد فى بلاد الحيثيين، وتوصلهم إلى صنع السيف الحديدى، وقيامهم بتهديد «المحميات»، بل وتهديد مصر ذاتها. وينتهى المشهد بإعلان آمون حوتب الثالث:

«إن الشريك فى الحكم آمون حوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم آخن أتون الذى يحيا فى الحق، كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد. مباركة مشيكلته ..

.. بلوا كلماتى إلى أركان الأرض».

وفى مدينة أفق أتون، والتي يطلق عليها شادى مدينة الأفق نرى آخن أتون على تعاليمه للثنائين، ونرى نفرتيكى جالسة لاصح مثالها الشهير ثم نرى آخن أتون فى مدرسة الحياة التى أنشأها فى مدينته، ونسمعه يوصى أحد المعلمين قائلا:

«لقد تم كلمات أهل العلم الذين تلقوا الحكمة ممن سبقوهم .. ولا تلقهم كلمات الكهنة، أولئك الذين وضعوا الكلمات فى أفواه آلهتهم ليبحثوا الرعب فى قلوب الناس، فيستبدونهم».

ويقول «الرعب من الإله الخالق ليس الطريق إلى معرفته، ولكن الحمد له هو السبيل إليه». ويشير إلى «حكمة أنى الكاتب الأول للملكة للمقدمة نفرتارى، أم أسرة مولانا، وزوجة الفرعون الخالد أحموس، محذر البلاد، الذى أعاد لمصر مجدها السابق عندما طهر البلاد من الهكسوس، أولئك الغزاة الآسوبيين الذين كفروا بالإله الخالق».

يموت آمون حوتب الثالث، وعلى حين يكتب ملك ميثانى إلى الملكة نى، لأنه يعلم أن آخن أتون «لا يهتم إلا بالولايات الجديدة التى أنشأها لتهدئ باتون»، يعلن آخن أتون «منذ هذا اليوم يقام يوم الجزية فى مدينة الأفق، أفق أتون، قلب أمسى وفلكها»، ويصف أتون قائلا إنه «الإله الواحد الذى لا إله إلا هو». ويستخدم شادى هذا التعبير الإسلامى بكل وضوح.

ويطلب أمير «جيبيل» النجدة من مصر لمواجهة أطماع الحيثيين، فيقول له كبير كهنة آمون «الجيش جيش آمون، وتوجه فى معبد آمون، لا هنا... أنتم بين نارين.. الحيثيين والدريلات الجديدة لاتون». ويطلب رسول آمون الأول من أمير «جيبيل» شراء الميروف الحديد من الحيثيين لجيوش آمون، وللحصول على ما يريدون من ذهب آمون. وعندما يشعر أمير «جيبيل» بأهمية دوره يقول رسول آمون الأول «خذوا من ذهب آمون، ولكن لاحظوا أنكم لاتملكون الحديد ولا الذهب».

ويتخذ آخن أتون أخطر قراراته: محو اسم آمون. ويقول «امحوا اسم آمون، امحو

هذا الاسم الكريه من الوجود، تلك الآلهة التى تراكمت عبر آلاف السنين، تموق ولا تهدى، تستعبد البشر حتى أصبحوا لا غاية لهم إلا إرضاء مطالبها، وما هى إلا مطالب كهاذا التى لاتنتهى. يبشرون بعقيدة تضاعفت حتى أصبحت مجموعة من طقوس تمارس بحديث، بلا إضافة، بلا حذف. كلمات خلت من اليقين، بلا صدق، بلا نفع، بلا حماس. أغلقوا هياكل كل الآلهة. لنحمى كلمة الآلهة من كل البلاد».

وينفذ حور محب مهمة تدمير معبد آمون الكبير فى طيبة باعتباره قائد جيوش الفرعون، ويعيش سكان طيبة فى رعب شديد، وتنداعى «المحميات»، وتبدأ المؤامرات فى البيت الكبير، ثم تفصل نفرتيكى عن آخن أتون «سوف أعزل فى قصر الشمال، حتى يكف عقلك عن السخرية». وتتقاطع هذه الأحداث مع صولات آخن أتون للإله الواحد:

التاس يصيحون

ويخفون وأقنن على أقدامهم
عندما توقظهم أنت من سباتهم
وبعد الوضوء يرتدون ثيابهم
ويرفعون الأكلف ليعبدوا شريكك
ثم يقبلون على أعمالهم فى كل الدنيا

...

هو الذى يوجد الأرض

يدفنه ونوره

كل يوم

والى الأبد

هو الأمس واليوم والغد

للأتم الذى خلق

ولشعوب لم تأت بعد.

ونلاحظ هنا استخدام شاذى لكلمة «الروضة» الإسلامية، والاهتمام آخىن آتون بالشرق لأنه الذى يشهد شروق الإله - الشمس. وهذا الاهتمام بالشرق يعبر عن حدود القدرة الفكرية للفرعون الثانى. وقد جاء فى القرآن الكريم ما يثبت كروية الأرض ودوران الأفلاك فى الكون فى الحديث عن المشرق والمغرب. فلا يوجد شرق واحد ولا غرب واحد وإنما مشارق ومغارب عديدة فى الوقت نفسه.

يدور هذا الدور بين آخىن آتون وحور محب، معبرا عن الصراع التاريخى، بين الحق والقوة، وبين الفكر والعمل:

آخىن آتون: إن المحميات فى الشمال تنقسم إلى صنفين، الأمراء السوارثين، والسديلات الصغيرة المستحقة التى شكلها .. رجالها تظموا فى بلاطنا .. إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت الآن فى متناول أيديهم .. وانظر حينما يقف الاثنان متكافئين فى صف واحد، وفى ظل إله واحد.. ألا يغير ذلك من مجرى العصور المقبلة؟ ..

حور محب: إن الحثيين بسورنهم الحثية يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاي ..

آخىن آتون: لهراء .. سيوف الحثيد لاتنتهى لدولة بعيدا .. إنها بحوزة نهار متجولين يملكون عصايات من المرتزقة يمكن شرلاهم أو بيعهم فى أية لحظة لمن يدفع أكثر. لا ولاء عندهم لأحد ولا عقيدة تجمع بينهم .. الشكات وظلمهم،

والظلمة شيمتهم، والسلب والتهب غاية ما يطمحون إليه .. وهذه الصفات لاتبنى أمة ..

حور محب: أريد لهم جيشا جديرا باسمنا ..

آخىن آتون: أهل أعمت القوة بصيرتك فلم تصد ترى غير هذا الحل؟ ..

حور محب: أن ألق عاجزا متروفا وأنا لأشاهد أمبراطورية تتفتت أركانها وقد حكمت منذ فجر التاريخ.

آخىن آتون: فجر التاريخ ولى وانتهى وطرق الأمل قد استهلكت وعلمنا أن نجدد أنفسنا بأنفسنا وإلا هلكنا ..

حور محب: لن يهلكنا إلا الأيدي المكبلة، والقوة المشلولة ..

آخىن آتون: مشلولة حتى لا تستخدم فى منبذة لأمضى لها بين إغوة متلاحرين خلقهم إله واحد.

وينصب آخىن آتون أخاه سمنخ كارع فى منصب ولى العهد، أو الشريك فى الحكم. ويحاول استرضاء نفرتيتى. وفى أثناء زيارة الملكة لى مقبرة آمون حوتب الثالث فى تكره السبوية، ترى الشعب يعانى، وتسمع أحد الفلاحين يقول لزوجته «ارفعى صوتك حتى تسمع الملكة، لأخبرها أن هؤلاء الحراس للجدد يجمعون الضرائب لاصحابهم، وأنهم لا يعرفون المحصول من

التطلع من الإيمان» وتذهب الملكة، إثر ذلك، وتحتذره قائلة «الشعب يملن زمانك».

وتذهب سمنخ كبا رى إلى طيبة، ويستمد رفاق آخىن آتون وأقرب تلاميذه للرحيل «سوف ننشر تصاليم مولانا فى كل أركان الأرض»، فيقول لهم حور محب «ولكنكم لا تملكون السلاح»، يرد أحدهم «لانتاعج .. فلن نقتل ..» يعلق، ولكن من يحميكم، فيرد آخر «رب كل شيء سوف يحمينا»، ويتأسر «أى، لنقتل السبشرين»، ويدفع حور محب إلى الاشتراك فى هذه المؤامرة. وفى مشهد لا مثيل له فى كل ماصوره شاذى عهد السلام يقوم مجموعة من «الأسيريين الهمج، أصحاب السيوف الحديدية بقتل جميع رسل آخىن آتون فى منبذة كاملة. وفى طيبة، ترى سمنخ كا رى يموت من جراء طعام مسموم، ويؤيد شاذى عهد السلام بذلك الطماء الذين يرون أن ولى عهد آخىن آتون مات مقتولا. وفى مشهد ثالث من مشاهد العنف يصور شاذى الفرعون الثانى آتون وهو يحطم مقبرة أبيه، ويمحو اسم آمون من عليها، ولا يبالي بمن يقول له «الرحمة يا مولاي .. آمون حوتب يرقد فى سلام .. لا تحطم اسمه»، «الروح بلا اسم تهيم فى عذاب يا

ويكتب شادى عيد السلام «حور محب هو الفرعون فى هذه المجلة المذهبة الشارات تقترب .. شارات آمون .. أنشودة آمون تنصاعد بين صوت العجلات المدوى .. نرى رحة المحارب رع رمسيس فى عجلته الحربية ، تلك العجلة الحربية التى كانت تخص حور محب من قبل .. ويردد كورس الكهنة :

ما أسعد المعابد

وما أسعد الكهنة

وكل من شاهد هذا اليوم

لقد عاد آمون ملك الآلهة إلى هيكله .

وأخر سطور السيناريو الذى تبلغ عدد صفحاته ٣٢٣ صفحة من القطع الكبير :

«الكاميرا المتقدمة تستقرق الفجبار الرمادى الكثيف ... صلفوف العجلات الحربية المتخabile ، والتي تمر خارج الكادر ، تكشف عن امتداد لا ينتهى من الحقول الخضراء .. كل الأصوات تتلاشى فى صمت الطبيعة الجليل .. وهناك بعيدا فى أفق السماء .. فلاح وحيد يحرث حقله فى أمان تحت الشمس بينما الطيور ترفرف مرحا من حوله .»

أخن آتون شادى عيد السلام بطل تراجيدى نبيل نقطة ضعفه أنه لم يدرك أن الحق يحتاج إلى القوة لكن ينتصر : أن الحق لا ينتصر لمجرد أنه حق . ولكن هذا ليس السبب الرئيسى فى هزيمته ، وفشل ثورته ، وعودة كل شيء إلى مكان عليه قبل هذه الثورة . نعم ، لقد اقترب من الفلاحين ، ولكنهم لم يقتربوا منه بالقدر نفسه . وفصلنا عن الطبيعة الجديدة التى نشأت معه ولم تختلف كثيرا فى ممارساتها عن طبقة الكهان ، فقد ظل هناك حاجز كبير بينه وبين الشعب المصرى الذى أطلق عليه «مهزوم

كانت موجهة من الأمراء إلى أخن آتون ، والتي عثر عليها فى أحد الاكتشافات الأثرية الكبرى ، يطالبون منه المعازنة . ومنها خطاب من نبلاء «حلب» العجائز يقولون فيه «فى الماضى من ذا الذى اجترأ على نهب «حلب» دون أن يخبره تحوت مرس الثالث العظيم . إن آلهة مصر تمسك «حلب» ، ولكننا اليوم لم نعد ملكا لمولانا الفرعون .. لماذا تخلى مولانا عنا وصحب قواته ؟»

وينتهى سيناريو «أساة البيت الكبير» بتتويج توت عنخ آمون وأخن آتون يراقب الحفل من بعيد ، وقد تغيرت ملامح وجهه «التي كانت يافعة فى زمن محضنى» . ثم يقترب أخن آتون ويضع التاج على رأس أخيه توت ويردد من نصوص التتويج - حسب اعتقاد شادى بأن توت عنخ آمون هو شقيق أخن آتون من صلب أبيه -

عهدك السماء وقلوبها

وملك الأرض وعرضها

وأياك النجوم وعددها

فاحكم البلاد وأنت هاتئ بها .

ونرى أخن آتون لآخر مرة وهو يشاهد جثة رسوله إلى البلاد الشمالية بعد أن قتل ، ويهيمهم أخن آتون لنفسه : عندما تقابلنا أول مرة فى تلك الليلة الباردة سألتنى من أنت : هل أنك رأيت فى الحلم ، أم المنقذ .. لم نتحدث مطلقا . أجل إن تكون هناك إجابة . ويكتب شادى عيد السلام «فجأة» ، يرتدف كل كيانه وكأن كل أيام وساعات حياته قد اجتاح وجهه بقسوة .. يطبق عليه بحزم ، وكأنه لا يرغب فى أن يرى المزيد .

أما مشهد النهاية ، فهو مشهد قائد للجوش حور محب فوق عجلته الحربية ، بخيولها السوداء وسروجها الذهبية ..

مولاي ، لا تجعل آمون حوتب يموت ثانية .. لا تدعه يموت إلى الأبد . ويهيم شادى عيد السلام هذا المشهد - الرئيسى نهاية «ميثافيزيقية» غامضة على النحو التالي :

«أخن آتون يستدير منتبها كما لو أنه تلقى نداء مفاجئا .. حركة كاميرا ناعمة (بان) من أخن آتون إلى الهيكل الذهبى لآمون حوتب الذى يبدو الآن فى الظلام غير محدد المعالم بملأ الشاشة فى ضوء المشاعل .. منظر تنجاذبه الرهبة والصمت . أخن آتون فى لحظة متوسطة يتوقف مجمعا أمام هذا المنظر كما لو أن صاعقة هبطت عليه . المطرقة والأزميل يستقلان من يديه ، وكذلك المشاعل .. فجأة ، عبر خاطر إلى ذهنه ، فيستدير إلى الخلف .. (بان) خرطوش مشوه .. حركة كاميرا إلى أسفل . القطع المشهقة ترفد على التراب .. أخن آتون يركع (داخل الكادر) ويلمسها : ليست سوى فئات من الحجر .. يظن خلفه نحو هيكل أبيه (خارج الكادر) شعور بالرعب يملكه تدريجيا .. يفتح شفتيه ليقول شيئا .. ولكنه لا يطق .. (بان) يتسلسل تجاه الهيكل مرتجفا بشئ المشاعر .. يتقدم متثاقلا كمن حملت أظفاره بالأثقال .. يتوقف فى منتصف الطريق العظيم ، ويهيم وجهه ولكنه لا يستطيع البكاء .. حركة تراجع بطيئة جدا بالكاميرا .. يتهالك وإذنا حتى يلامس رأسه الأرض متأوها من الأعماق بصوت أجوف .. وحيدا فى الظلام الذى يشوهه غبار التبرير .»

ويمتد القطع من هذا المشهد مباشرة إلى مشهد فى الصحراء بهيم فيه أخن آتون على وجهه ، وكذلك أمراء «المحميات» وعلى شريط الصوت تتوالى قراءات من «خطابات المعازنة» التى

العمارة، ليس من باب الشماعة، وإنما من باب إقرار الواقع .

السبب الرئيسي في هزيمة آخن أتون، وقفل ثورته ، عند شادى عبد السلام أنه لم يدرك طبيعة المصريين المحافظين التي لا تميل إلى التغيير الجذري السريع، وإنما تفصل الإصلاح البطيء ، وعدم القطع مع الماضي : إنه شعب يفصل الحلول الوسط . لم يعترض أحد على دعوة آخن أتون لعبادة آتون ، وإلغاء كل الآلهة الأخرى ، أو إنشاء عاصمة جديدة لديانته . وحتى كهنة آمون لم يعترضوا على عبادة آتون وخاصة لوجود جذور قديمة لهذه العبادة . ولكن المسألة بدأت عندما قرر آخن أتون تحطيم معبد آمون ، ومحاولة محو اسمه وكل آثاره من الوجود . ولم تكن مصادفة أن يتم القطع في سيناريو شادى من تحطيم المعبد إلى الشعب المتنازع في طيبة مباشرة . كان هذا القرار الجذري الذى ينشد التغيير السريع نقطة واحدة هو بداية النهاية .

نهاية سيناريو : مسأله البيت الكبير، بعودة عبادة آمون ليست موقفاً مع آمون ضد آتون ، أو مع تعدد الآلهه ضد التوحيد ، وإنما مع ضرورة وجود القوة التي تسمى الحق ، وضد التغيير الجذري التسريع الذى يقطع مع الماضي ، لأنه يتلادم مع طبيعة الشعب المصرى من وجهة نظر الفنان . وإذا كانت للنهاية الدرامية هي انتصارات حور محب العسكرية ، وعودة عبادة آمون ، والإشارة إلى رع محبس الذى سيؤسس الأسرة التاسعة عشرة، فإن النهاية للبصرية - السمعية ، وهي نهاية الفيلم الحقيقية هي للتفاح الذى يحترق الحق فى «أسان» ، «تحت الشمس» ، و «الفيروز تعرف مرحا من حوله» .

ويتجاوز شادى عبد السلام حكم آتى، الذى جاء بعد توت عنخ آمون،

وقبل حور محب . ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن شادى ينكر حكم آتى لمصر بين هذين الفرعونين ، فالفيلم لا يبرز بقدر ما يعبر عن رؤية فنية للتاريخ . ورغم أن شادى عبد السلام مسلم دينا والإسلام يقوم أساسا على التوحيد بالله سبحانه وتعالى إلا أنه يدرك الفرق بين التوحيد فى الإسلام والتوحيد عند آخن أتون . وربما يكون آخن أتون عند شادى أقرب إلى المسيح عليه السلام فى رسله بين التوحيد وبين السلام والعطف ، وفى وصفه بأنه ابن الإله ، وفى وجود ثلاثة مقرنين من أتباعه ، ثم فى مشهد مذبحه «المبشرين» ، وهي الكلمة التي استخدمها شادى ، ولذى يبدو أقرب إلى مذابح شهاده المسيحية الأوائل .

أكثر ما يهتم شادى عبد السلام بالتأكيد عليه فى مشروع فيلمه الذى لم ينفذ أن تكون الدولة المصرية دولة قوية : بقاء مصر عنده أن تكون بها دولة ، وأن تكون هذه الدولة قوية ، ودون هذين الجناحين لا تطور . وليس من الغريب أن يكون الحدث المعاصر الوحيد الذى تناوله فى كل أفلامه هو انتصارات الجيوش المصرية فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . لقد حزن شادى لهزيمة حرب يونيو ١٩٦٧ ، وحزن لموت عبد الناصر ، واشترك فى تصوير جنازته فى فيلم «أنشودة الوداع» ، ولكنه لم يكن ناصرياً بأى حال من الأحوال .

يندا فيلم «المومياء» بموت الأب (والد ونيس) ويبدأ سيناريو «مسألة البيت الكبير» بموت الأمير تحوت موسى ولى عبد آمون حورب الثالث (خبا ضوه فى البيت الكبير) . وهذه البداية بالموت فى الفيلمين للروقيين اللذين كتبهما شادى لها علاقة وثيقة بالحضارة الفرعونية التي اهتم بها منذ مطلع شبابه . والمؤكد أنها أكثر الحضارات القديمة انشغالا بالموت ، وما بعد الموت ، وربما يكفى أن

كتبتها الرئيسية كتاب «الموتى» ، وأن أخذ وأعقد مآخلفته من آثار الأهرامات الثلاثة ، وهي مقابر الموتى . والشهد الرئيسي فى سيناريو ، مسألة البيت الكبير، هو مشهد افتتاح آخن أتون لمقبرة والده . ويتجاوز شادى عبد السلام الواقع فى هذا المشهد كما فعل شكسبير فى مشهد ظهور شبح الأب فى «هاملت» ، ولكن بأسلوب شادى الخاص حيث لا يظهر شبح الأب ، وإنما نداء خفى يجعل آخن أتون يضطرب ويتداعى لأول مرة .

ولعل من المناسب فى ختام هذه الدراسة عن سيناريو شادى عبد السلام الذى لم ينفذ ، ولم ينشر ، أن نقدم النص الكامل لمشهد من مشاهد ، وهو مشهد ذهاب آخن أتون إلى نفرتي فى قصر الشمال الذى اعتزلت فيه بعد انقصالها عنه . ويوضح هذا المشهد أسلوب شادى عبد السلام فى كتابة السيناريو ويبرهن على مدى القوة الدرامية التي كان من الممكن أن يكون عليها الفيلم .

للقصر الشمالي - جناح الملكة نفرتي الخاص ديكر حرف (L)

CRANE L. angle ١

وصيغتان تفتحان باب الحديقة بسرعة وتركان .

- أخناتون يقدر بدق بملقعا بقطي عريضة .. عبر مرر الحديقة تحت ضوء القمر .

بعيدا من خلفه بوابة أخرى للحديقة مفتوحة على مصراعها .

والتي نرى من خلالها حملة للشعاع وهم يتدفقون محاولين السيطرة على خيل عربته اللقطة .

ظلالهم العملاقة تتراعى فوق سطح بوابة تاللة شامخة الإرتفاع فى صمق الخاتمة .

PAN (ROUND FOLLOWING AKH ٢ .
M.S.TO BACK V.)

أخنائون يخطو تجاهها (أثناء حديثه)

أخنائون :

«ومنهم من يؤمن مخلصا ..

أليس ذلك ممكنا ؟»

«أخنائون يتوقف هذه المرة أقرب .

PAN (CONT PAST AKH TO NEF, ALONE) .

+ ZN OR TRACK IN (SLOW TO F S)

نفرتيتي تحاول أن تتفادى تصعيد هذا
النقاش فتجيب بإيماءة « ممكن، وهي

تتحرك جانباً باحثة عن شيء ما

نفرتيتي :

(وكانها تحدث نفسها)

«الكل يرددون - على النوال نفسه،

نصل إلى قتيبة عطر مرسوعة

على حامل رقيق

«أخنائون يدخل بسرعة إلى (مقدمة

الكادر) مرة أخرى هدوؤها المبالغ فيه

يلير غضبه ..

أخنائون :

(باندافاع)

«وأنت ..

أين تقفين ؟»

نفرتيتي وقد ذهلت لهذا السؤال

تستدير إليه بحدة

نفرتيتي :

(تزدرب إياه)

«الملكة .

سماوات تغلو سماءهم،

«أخنائون يخطو أقسرب .. ويزيح

بعضية واحدة من سائر الموسلين جانباً .

أخنائون : (حاداً ومهلباً)

تهفو إليها النفس أكثر مما تهفو إلى
نسيم الشمال في يوم صيف حار يواجه
أحدهما الآخر

يفصلهما ضباب من سكاثر
(الموسلين) الشفاف

هي - محاطة بكل ما يمكن أن يطلق
عليه مربع ورقافية

هو - مازال يلصقه ضوء القمر فيبدو
واقفاً في فراغ .

(صمت)

«تخطو تجاه غرفة المدخل للرحب
به

لكلها تغير رأبها فجأة وتتوقف هي
الأخرى .

أخنائون:

(مباشرة)

«ماذا كنت تعنين عندما قلت :-

يرددون كلماتي إلى ؟

نفرتيتي غير متوقعة هذا السؤال

خصوصاً في هذه الساعة من الليل وفي

هذا المكان - غرفة نومها - فتسخر

مفاهرها .

نفرتيتي :

(محاولاً تبسيط الأمور)

كلت أعني

أن ترددهم لكلماتك

لا يعني الإيمان بها

منهم من يردد ما كواجب

يحنه عليه منصبه

(بلا اكترأث)

أو .. ولاؤه للبيت الكبير

(وهي تضحى ما تقول)

«ومنهم من يردد ما إرضاء لك فينال

المزيد

CRAND - ARM PANS (following) RISING+
TRACK IN.

أخنائون مر خلال البوابة (١) ..
ويستدير جانباً ثم يخطو إلى مدخل
القصر .. ويتوقف .

END OF PAN - TRACK IN CONT PAST AKH TO

جناح الملكة نفرتيتي الخاص

غرفة المدخل وهي ذات عمودين
ترتفع عن الأرض بعدة درجات صغيرة
(رفيعة السمك) وتؤدي إلى غرفة للثوم
تشبه الهيكل حيث سرير نظوه مظلة
في منتصفها (في عمق الخلفية) .. الملكة
نفرتيتي ووصيفاتها (عدد ٣)

قد أخذن بوصول أخنائون غير
المتوقع يتجهن خوفاً كل في مكانها

«أليكن أسودياً آخر ؟»

«الملكة نفرتيتي تشير إليهن «اذهبن،

وعبأها مبتهتان تجاه أخنائون خارج

الكادر

«الوصيفتان الصغيرتان تجمعان
أدوات الزينة بسرعة وتختفيان

« زوجة آي (الأميرة الملسة) تحيي

بجسجل أخنائون (الذي مازال خارج

الكادر) .

ثم تحيي ملكتها وتتسحب بوقار

كبريائها مجروح لما حدث لملكيتها

«الملكة نفرتيتي تركت بمفردها

ضوءه دافئ يلمس من القناديل

الحسنة بها .. مكان تهفو إليه النفس في

ليل الشتاء .

« ولكي تكسب الوقت وتتجمع شات

فكرها .. تملك امرأة تزيج رباط

ضغائرهما المزخرفة - فينسدل شعرها

الطويل الجميل .

«أخنائون يعود إلى مقدمة الكادر

ولكنه يتوقف مرة أخرى

BACK V

تلهض بدعوة في ثوبها الفضفاض

«إن كوني كما تقولين
أو على الأقل حاولي،

.. نفرتيني تحيد قوتية العطر بمصيبة
وتخطبها فتقلب وتقف ترتعش بغضب
صامت وهي تتمتع .

(يسلمر مستشارا)

«رفعك خاليا ، هناك فوق كل
الإلهات

أمر الأباذي المومنة

خلدتك في كل مكان

مالم نره آلهة من قبل

كل هذا لأكثر من سبب

الزوجة المثالية .. الأم المثالية ..

لكي يري العالم

أكمل صورة للحب ذاته ..

FAN (with NEF alone)

تتحرك بخطى عصبية غير واثقة
أثناء حوارها .

(نفرتيني :

نرد صالحة بانفعال)

« لم أطلب أن أكون مثالا لهذا العالم

إنه بعيد .. قاس .. مليء بالذسائس

إن وجوه القطة .. تطاردني ..

(تهتز بانفعال وغضب تجاه أختاتون
خارج الكادر)

كل ما أطلبه

مستقرا أمنا لي ولولادي ..

(M. S.) AKH

كلماتها تدمي أعماقه من الداخل

جانب آخر من جلته تهاوي أمام

عينه

يتابع حركتها (خارج الكادر) بعين

مشغلة

وهو لا يستطيع أن يقبل هذا الواقع .
على الأقل في هذه اللحظة

أختاتون

«لن تأملني أنت ولولائك في هذا
العالم

إلا إذا هداه

من آمن بأتون مخلصا .

هذه الكلمات رددتها لك مرارا ومرارا

وأمنت على ذلك .. ثوما .

(نفس عميق بمرارة)

هل أمنت على كلماتي لإرضاء لي

لم كان ذلك مجرد واجب ..

FAN (following)

نفرتيني تمبر مقدمة الكادر بسرعة
ثم تسددير بحدّة تجاه أختاتون (خارج
الكادر)

وتتوقف ... وقد أجمعا الغضب ..

تتكلم بصعوبة

نظراتها الثاقبة مسلطة عليه

كبريائها جرح إلى الأبد .

صوت أختاتون:

(أمرأ)

«أجيبني .. أنتظر إجابتك»

نفرتيني:

(ما زالت متكبرة .. تتكلم بصعوبة)

«ان أجيب .

وان أنسى هذا السؤال»

وهي على وشك أن تتحرك
منصرفة .. ثم يدخل أختاتون الكادر فجأة
ويجذب ذراعها بحزم .

أختاتون:

(واضحا ومتهيا)

«ولنا أن أنسى هذا الجواب»

بولجان بضمها بتحد (M.S.)

ومنسوه القناديل يرتجف على
وجهيهما ..

(صمت)

لقد عرف فيلم «المومياء» بهذا
العنوان، بينما كان شادي يفضل العنوان
الثاني المطبوع على الفيلم أيضا، وهو
«يوم أن تخصى السلون» . وعرف سيناريو
«مأساة البيت الكبير» باسم «أخن آتون»،
وكان شادي يفضل العنوان الحقيقي .
المأساة فيما حدث في مصر بين
سموت الأمير نصوت موسى وتولى
توت عنخ آمون من وجسمة نعر
شادي عهد السلام ليس مأساة أخن
آتون، وإنما مأساة انهيار البيت الكبير، أو
مقر الحكم في للدولة المصرية القديمة . ■

الهوامش

(١) كبدنا الأسماء الفرعونية في هذه الدراسة
حسب مفهوم الاسم في الثقافة الفرعونية .
كان لكل اسم معناه، وكان للفرد واحد من
دوين اسم والده، أو لقب العائلة، وكان يقاء
الاسم بعد الموت يعني سعادة الروح . وقد
نشرنا معنى الاسم بين قوسين عند ذكره
لأول مرة، مثل رع ممسوس (مخلوق رع)
أخن تون (خادم آتون) وهكذا . وقد فصلنا
بين أخن وأتون مثلا، ولم نخطب أختاتون
كما هو شائع حتى لا نقع في الخطأ نفسه
الذي يكتب به اسم شادي عهد السلام
مثلا بالعرف اللاتينية علما بكون شادي
عابد بسلام . وهذه التجربة - من غير
مختص في علم المصريات - تتكرر رأى
المختصين في هذا العلم .

(٢) كان عبد الحسن طه بدر في كتابه «نجيب
محفوظ: الرؤية والإدارة» (نور الثقافة -
القاهرة ١٩٧٨) أول من نفى الإستقطاب
السياسي عن روايته، حيث الأقطار،
«روايلويس»، وخاصة ما يتصل بالزعم عن
حملة نجيب محفوظ بأسلوب غير مباشر في
رواية «رادوبيس» على الملوك الفاسدين،
وعلى الملكية، وإنذاره لتلك الفارق بما

يمكن أن يؤدي إليه سلوكه من غيبة شعبية تطيح بالفساد والفسدين وقد ذكر بدر إنه تحدث مع نهيب محفوظ في هذا الأمر. «وكان رد المؤلف مثال مفاجأة بالنسبة لي» لأنه وافقني على زعمى بتسليم كامل. ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذي عرضته عليه، فأخبرني أنه كتب الرواية في فترة كان فيها الملك فاروق في أول عهده بالحكم، وكان كذور من المثقفين، وجمهور كبير من أبناء الشعب يطمحون معه، ويأملون فيه.

(٣) مجلة «الرسالة» عدد ١٨ ديسمبر عام ١٩٤٤ من كتاب «الرجل والقمة» اختيار وتصنيف د. فاضل الأسود (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٩)

(٤) مكان صاحب هذه السطور عند كتابته عن فيلم «السمراء» وفيلم «الفلاح الفصيح» لأول مرة يربط بين الفيلمين والواقع السياسي المعاصر لإنتاجه، ولكنه الآن يرى أن ذلك الربط لم يكن صحيحاً.

(٥) «أديب وأخشان» تأليف إسماعيل فوكوفسكي ترجمة فاروق فريد (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٦٠).

(٦) «أخشان» تأليف سيريل اللويد ترجمة د.

أحمد زهير أمين (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢)

(٧) «مجم الحضارة المصرية القديمة» تأليف جورج بوزنر وآخرين ترجمة أمين سلامة (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢)

(٨) «موسوعة الزراعة» تأليف باسكال فيرونس وجان بربوت ترجمة د. محمود ماهر طه (دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠)

(٩) «أخشان» تأليف د. سيد النعم أبو بكر (وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٩١).

(١٠) اعتمدنا في قراءة سيناريو «مسألة الحب» المعهورة على نسخة خاصة قدمها لنا مؤلف السيناريو عام ١٩٨٥.

قفا



شادي عبدالسلام وأفلامه التسجيلية

مختار السويقي

• كاتب ومترجم مهم بالتاريخ المصري القديم

العمل السينمائي قائماً على القواعد التقليدية المتعارف عليها للفيلم التسجيلي، ودون خلط بالأساليب والعناصر الفنية لفيلم الروائي.

ومن المسلم به في السينما التسجيلية أن للمخرج الحق في محاولة الكشف عن طرق جديدة، وأسلوب مبتكر لجعل المناظر والوقائع التي يمرضها جذابة ومشيرة، وقادرة على توصيل المعلومات إلى المتفرج العادي دون أن يشعر بأنها مملة أو جافة أو مغرزة عليه.

ويقول «جريسون» الأب الروحي للسينما التسجيلية العالمية: «إن الفيلم التسجيلي يتناول الواقع في معالجة خلاقة مبدعة، ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كآلات وأدوات، بل يعتمد على السينما كفن له خصائصه المميزة».

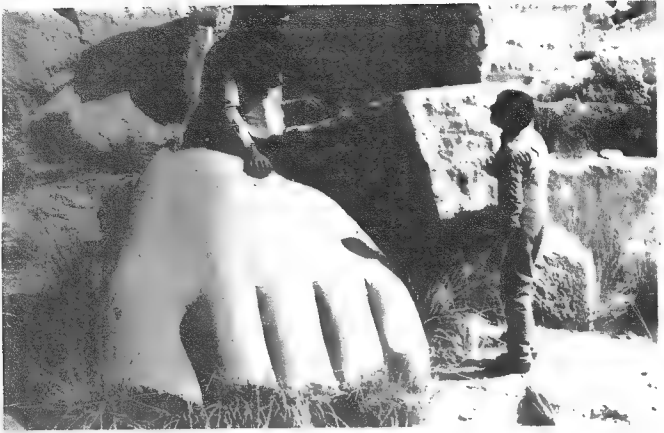
تقديم المعلومات والمعارف الإنسانية بصفة عامة بطريقة إبداعية لا تحلو من التثويق والعرض الفني.

وهناك تعريف ثالث يقول إن الفيلم التسجيلي هو معالجة سينمائية خلاقة لواقع الحياة الحقيقية ووقائعها وأحداثها التجارية، وذلك بقصد التحليل الاجتماعي، أو نشر المعرفة والوعي الثقافي، أو لتدعيم المشاعر الإنسانية والتعاطف بين بني البشر بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

والفيلم التسجيلي بطبيعته فيلم قصير، قد يصل طوله الزمني إلى نحو ثلاث دقائق أو ثلاثين دقيقة، كما يصل إلى نحو ساعة أو أكثر إذا اقتضى ذلك موضوع الفيلم وعناصره المرئية، أو القضية التي يناقشها، ويشترط أن يظل

هناك عدة تعريفات للفيلم التسجيلي DOCUMENTARY FILM، أقربها إلى الصواب التعريف الذي ورد بالموسوعة البريطانية بأنه نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالاً، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية، ويعيد تكوين هذا الواقع ونعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، مادفاً بذلك إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي.

وتمتع تعريف آخر يشير إلى مضمون الفيلم التسجيلي وضرورة أن تكون فكرته الرئيسية التي يقوم عليها ذات قيمة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، وذلك تأكيداً لأهمية هذا النوع من الأفلام في



من أفلام شادي التسيبيلية

للحيوانات والطيور والحشرات في بيئاتها الطبيعية في مختلف أنحاء العالم.



كانت هذه مقدمة واجبة، ومختصرة شاية الاختصار، للتعرف في ضوئها على القواعد العامة والخصائص التي يتميز بها الفيلم للتسجيلي ومجالاته وموضوعاته وتقسيماته، وللتعرف أيضاً على موقع الأفلام التسجيلية التي أخرجها الفنان السينمائي القدير شادي عبدالسلام، وتناول فيها موضوعات عن الآثار المصرية القديمة، وسيلصب كلامنا على ثلاثة أفلام هي على وجه التحديد:

- ١ - كرسى توت عنخ آمون الذهبي.
- ٢ - الأهرام ومقبله.

الأفلام العلمية والتطعيمية.. وأفلام الثقافة العامة.. وأفلام الإرشاد الصحي والطبي والزراعي.. وأفلام الإعلام والدعاية السياسية والاقتصادية.. وأفلام السياحة.. وأفلام الفنانين التشكيليين والمعارض الفنية والمصاحف.. وأفلام الآثار القديمة.. والأفلام التي تصور مظاهر الحياة الحديثة سواء في المدن أو الريف أو المناطق الريفية.. وأفلام التوثيق التي تصور لظواهر أو الأنشطة العرفية المتميزة.. وأفلام الأنثروبولوجي التي تصور البيئة والحياة الاجتماعية للقبائل والأجناس البشرية.. والأفلام العلمية العامة التي تصور مظاهر الطبيعة في الكرة الأرضية وكافة الظواهر الجيولوجية والمناخية في البر والبحر والسماء.. والأفلام التي تصور حياة

وقد ارتبط للفيلم التسجيلي بشاشة السينما كأحد الفنون الحديثة في هذا العصر، ومنذ أن أصبحت الصورة المتحركة ذات تأثير عظيم أشبه ما يكون بالسحر على الإنسان المعاصر مهما كانت ثقافته أو حضارته ومهما كانت جنسيته أو نشأته أو بيئته. وهي أبغ تأثيراً على عقول الناس ونفوسهم من الكلمة المنطوقة أو المكتوبة.

● مجالات

الفيلم التسجيلي

وموضوعاته

قام نقاد ومفكرون ومؤرخو الفن السينمائي بتقسيم الأفلام التسجيلية إلى نوعيات مختلفة تتوزع حسب موضوع الفيلم والرسالة التي يتضمنها. ونشير فيما يلي إلى أهم تلك الأنواع:

٣ - عن رمسيس الثاني.

وسلمتعرض معاً كل فيلم من هذه الأفلام التسجيلية الثلاثة:

● الفيلم الأول:

«كرسى»

توت عنخ آمون الذهبى،

المصور الرئيسى لهذا الفيلم هو كرسى العرش الذى عثر عليه بمقبرة توت عنخ آمون حين اكتشافها عام ١٩٢٢ .. وهو كرسى فريد فى نوهه بين الآثار المصرية، فهو مصمم طبقاً للطرز الذى شاع بين كراسى بعض ملوك الأسرة الثامنة عشرة التى ينتمى إليها توت عنخ آمون.

والكرسى مصنوع من الخشب الصلب المكسو بصفائح الذهب، والطعم برقائق الفضة وقطع الخزف والزجاج الملون وبعض قطع الأحجار شبه الكريمة. وقد اشتهر هذا الأثر الفريد بالمنظر الرائع المنقوش على ظهر الكرسى، حيث نرى الملكة زوجة توت عنخ آمون وهى تضع الدهانات العظيمة بيدها اليسرى على كتف الملك.

والمنظر الموثقة المتعلقة بهذا الكرسى الذى يمثل الموضوع الأساسى لهذا الفيلم، تبين لنا بوضوح كدوراً من المعلومات الأثرية التفصيلية التى تتضمنها «الرسالة» التسجيلية، التى يستهدف الفيلم نقلها إلى مشاهديها.

نرى استمراماً لبعض مراحل «الترميم الدقيق» التى أجريت لهذا الكرسى .. ونعلم أنه مكون من ٣٦ قطعة مركبة فى بعضها بطريقة «عاشق وممشوق» .. كما نرى بعض النقوش الأثرية التى تبين لنا مهارة التجارين المصريين القدماء فى إعداد الأجزاء الخشبية وتشكيلها بالنشر والكتش والحفر والتلميم حتى تتكامل فى شكلها النهائى كتحت من الأثاث الرافى.

ونرى كذلك بعض عمليات تركيب أجزاء الكرسى ومكوناته بعد ترميمها، لتشاهد بطريقة توضيحية مدى دقة صناعة هذا الكرسى وتصميمه الرائع.

ومن خلال العرض السينمائى للمناظر المتعلقة بالكرسى، نرى عديداً من المناظر المماثلة لقاعات المتحف المصرى وما تتضمنه من آثار مبهرة، وذلك مع التركيز على القطع الأثرية التى وجدت بمقبرة توت عنخ آمون، والتى اعتبرها المؤرخون وعلماء الآثار أمناً كثر أثنى ثم العصور عليه فى القرن العشرين. والتركيز أيضاً على بعض الآثار الخاصة ببعض الملوك والملكات الذين يمثلون الأصول العائلية لتوت عنخ آمون، مثل آثار أخناتون المعروضة بالمتحف والمتال الهائل الذى يتصدر القاعة الرئيسية بالمتحف والخاص بالملك أمنحوتب الثالث وزوجته الملكة نى.

ومن أجمل اللقطات السينمائية فى هذا الفيلم وأشدّها تأثيراً، منظر المركب الرهيب لنقل هذا الكرسى بعد ترميمه، وهو يجنأ قاعات المتحف حتى يصل إلى الموقع المخصص لموضعه بالدور العلوى للمتحف .. فقد أبدع الفيلم فى تصوير المشتركين فى هذا المركب من رجال الشرطة وأمناء المتحف ومهندسى الترميم وبعض خفره الآثار .. وكان الكرسى محمولاً على عارضة يحملها الرجال من كل جانب بحذر ورقيق ووقار يتناسب مع وقار العمل الذى يؤدونه، حتى ليكاد المشاهد أن يشعر بأن الكرسى كائن حي عاد إلى الحياة بعد أكثر من ثلاثة آلاف وثلاثمائة عام.

ويكتمل الفيلم بوضع الكرسى فى «قدرية» العرض المخصصة له .. ونرى مراحل تأمين هذه الثروة وإغلاقها جيداً على الكثر الذى تحويه، وتهيجتها لمشاهدة السياح الذين تهذبهم الآثار المصرية من مختلف أنحاء العالم.

● الفيلم الثانى:

«الأهرام، وماقبله».

تتضمن الرسالة التسجيلية التى يستهدفها هذا الفيلم معلومات كثيرة جداً عن عصور ما قبل التاريخ فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الأسرة الرابعة، ومن أشهر ملوكها «سنفرو وخوفو وخفرع ومنكا ورع» حيث شيد الملك سنفرو هرميه بدشور، وشيد الملوك الثلاثة الآخرون مجموعة أهرام للجيزة الشهيرة.

ويبدأ فيض هذه المعلومات بالإشارة إلى أقدم جمجمة وهيكال عظمى لإنسان مصرى بخابى كان يعيش على ضفاف النيل منذ نحو ستين ألف سنة .. وتعرف كيف كانت صورة «ابن النيل المصرى» فى ذلك الزمن السحيق المعروف باسم «عصور ما قبل التاريخ» .. وتعرف أيضاً على الحيوانات المتوحشة وغير المستأنسة التى كانت تعيش فى ذلك الوادى الخصيب، وكيف لاحظ الإنسان المصرى القديم الدورة السرية لفيضانات النيل، وكيف استغل هذا الفيضان لتعميد الأرض وإعدادها للزراعة .. وكيف استأنس بعض الحيوانات واستخدمها لخدمته ولتوفير غذائه وكسائه .. وكيف تعلم الفلاح المصرى القديم الحساب وقياس الأرض لوضع حدودها المساحية .. وكيف أجبرته مهنة الزراعة على ضرورة التعاون والاشتراك مع الآخرين، الأمر الذى أدى إلى ظهور فكرة العمل الجماعى، وظهور فكرة تكوين المجتمع الإنسانى، وتكوين القرية باعتبارها أقدم نماذج هذا المجتمع.

ونعرف أيضاً معلومات مكثفة عما تم اكتشافه حتى الآن من آثار الحضارة المصرية فى عصور ما قبل التاريخ فى مناطق الفيوم ومرمودة ونقادة .. كما نلمس لجهود التى تبذلها البعثات الأثرية

المصرية والأجنبية المتخصصة في البحث عن تلك الآثار وتصنيفها تاريخياً، والمسئولة عن مواصلة الحفاظ الأثرية في مختلف المناطق والمواقع التي يحتمل العثور فيها على آثار يرجع تاريخها إلى تلك العصور الفارقة في القدم.

ثم يستعرض الفيلم لوحة الملك نارمر أو، مهنا، الذي وحد القطرين أو الوجهين القبلي والبحري في دولة واحدة هي أول دولة ذات حكومة مركزية موحدة ظهرت في تاريخ الإنسان على الأرض. وبذلك بدأ عصر الأسرات، في سنة ٣٢٠٠ ق م على وجه التقريب.. وبدأ التاريخ بظهور الكتابة الهيروغليفية في هذا العصر الذي يسمى تاريخياً باسم «العصر العتيق»، والذي يتكون من الأسرتين الأولى والثلاثية.

وعرفنا معلومات كثيرة عن طبيعة الحضارة المصرية في هذا العصر.. وما هي أنواع الفنون والحرف، والنشاط التجاري لاستغلال الذهب من النوبة واستغلال الخشب من لبنان.. وكيف صنع الفنان المصري تصفاً فنية رائعة استخدم فيها العاج والذهب والأحجار الكريمة.

وبانتهاء «العصر العتيق» تبدأ مرحلة متميزة من تاريخ مصر تعرف باسم «الدولة القديمة» وتبدأ بالأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة.

وفي عصر الأسرة الثالثة أنشئ أول بناء حجري ضخم في تاريخ العالم، وهو الهرم المدرج بمقارة، الذي بنى لتجديد الملك زوسر، والذي وضع تسميعة وأشرف على هندسته وعمارته الوزير العظيم إيمحوتب الذي تجلت عبقرية في الهندسة والمعمارة والطب والفن والأدب والحكمة.

وتتضمن مناظر الفيلم ولقطاته عرضاً مرئياً مبهرًا لهزم زوسر المدرج

ومجموعته الهرمية بمقارة، والصور الحجرى الزائغ التصميم وللذى يحيط بتلك المجموعة الهرمية.. ونعرف كثيراً من المعلومات عن علاقة الهرم المدرج بفكرة المصاطب، أي السلطان الذى كان شائعاً قبل عصر بناء الأهرام في بناء المقابر الملكية ومقابر النبلاء.

ثم ينتقل بنا الفيلم لمشاهدة هرمي ستغرو مؤسس الأسرة الرابعة بدشور، ونرى لوحة منقوشة كتبت عليها أوامر الملك ومجهوداته في تهديد الطرق إلى سيده، ومجهوداته في بناء السفن التي كانت تقوم بإحضار الأخشاب من لبنان.

وينتقل بنا الفيلم بعد ذلك إلى منطقة أهرام الجيزة التي شيدها الملوك خوفو وخفرع ومنكاورع.. وتتجول في متحف الآثار المصرية لندرى بعض قطع الأثاث الجائز التي عثر عليها بمقبرة الملكة حتشب حرس أم الملك خوفو.. حيث نرى المحفة الرائعة التي كانت تحمل عليها الملكة، والسريز الذي كانت تنام عليه، وبعض أدوات الزينة التي استعملتها الملكة في حياتها الأولى.

ثم نرى نموذجاً تعليمياً، مسم بالنسبة وللتناسب مع أبعاد الهرم الأكبر من الخارج والدخل حيث نرى مجموعة الحجرات والممرات المعروفة داخل هذا الهرم الشامخ. وتتابع مناظر الفيلم لندرى تصويراً حديثاً للتصميمات الهندسية والمعمارية التي قُبلت في تفسير كيفية بناء الأهرام بصفة عامة، وكيفية تهديد الأرض التي خصصت لمبنى الهرم.. وكيفية تصميمها إلى مقاطع، وكيفية نقل الأحجار بعد تسويتها من الساحر الجيرية على سفلى لليل الشرقية والغربية.

ومن ملحقات المناظر الخاصة بهرم خوفو، يتجول بنا الفيلم في متحف مركب خوفو، وهو المركب الذى سمي خطأ باسم مركب الشمس.. والذي يقع

بالقرب من الواجهة الجنوبية الهرم.. وفي هذه الجولة عبر شادي عبدالسلام عن قدرته الفائقة في التعبير بالفن السينمائي، وسيطرته التي لا حد لها على أدوات هذا الفن وتسخيرها للتعبير عن جماليات المركب وإعطاء المشاهد تأثراً غنياً عالى المستوى يشعره وكأن المركب يسبح عائداً على سطح النيل.

وينتقل الفيلم بعد ذلك إلى شمال «أبو الهول» الذى يمثل وجه ورأس الملك خفرع بجسد أسد رابض. وهذا التشكيل في مفهوم الفنان المصرى القديم كان وسيلة الفنية في التعبير عن الحكمة والقوة.

■ ملاحظة

عن عنوان

الفيلم:

عنوان الفيلم وهو «الأهرام» يعتبر في رأيي محل نظر.. فمن الناحية اللغوية نجد كلمة «أهرام» هي جمع هرم.. والهرم مذكر ولكنه يجمع جمع تكسير ويعامل معاملة المؤنث.. ولذلك فقد كان من الأرجح أن يكون العنوان في هذه الحالة «الأهرام».. وما قبلها، وليس «الأهرام» وما قبله، فهذا خطأ لغوي.

أما من الناحية الفنية فقد انقصر الفيلم على عرض الأهرام التي بناها ملوك الأسرتين الثالثة والرابعة في مناطق مقارة ودشور والجيزة، في حين أن كلمة الأهرام من الناحية التاريخية والأثرية تنصرف في مجملها إلى كافة الأهرام التي بناها ملوك الدولة القديمة وملوك الدولة الوسطى وعددها نحو ٧٧ هرمًا في المناطق الأثرية المختلفة بمصر خصوصاً بمنطقة الفيوم واللاهون وأبو رواش، بالإضافة إلى مقارة ودشور وهضبة الجيزة والنشابة وصيغور.. وضمن هذه الأهرام نجد أهراماً على درجة كبيرة من الأهمية أغفلها الفيلم شاملاً، لعل أشهرها هرم حوتى بميدوم وهرم أوناس بمقارة، الذى

الأعمدة الكبرى التي تم بناؤها في عهده، وتبين لنا بوضوح مدى ضخامة كل عمود من تلك الأعمدة الضخمة الشامخة.

ومن الضفة الشرقية للوادي بمنطقة الأقصر تنتقل الكاميرا إلى الضفة الغربية حيث تستعرض جماليات معبد الرمسوم وبقايا التمثال المعظم البالغ الضخامة لرمسيس الثاني.

وتطير الكاميرا بعد ذلك إلى أقصى جنوب الصعيد حيث تزور معبد «أبر سمبل» الذي وصفه بعض المؤرخين وعلماء الآثار بأنه «سيد المعابد» وتتجول الكاميرا خارج المعبد لترى التماثيل الأربعة الضخمة التي تمثل الملك جالساً أمام واجهة المعبد، ثم تتسلق الكاميرا إلى داخل المعبد حيث نرى التماثيل الضخمة التي تمثل الملك واقفاً، حتى نصل إلى قفس أقداس المعبد حيث تتعاهد الشمس مرتين في فبراير وأكتوبر من كل عام على وجه تمثال رمسيس الثاني الجالس بين تماثيل الآلهة زوها في حد ذاته يعتبر معجزة في القياس الهندسي والفلكي توصل إليها الفنان والعالم المصري القديم».

وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الملونة التي تغطي معظم جدران المعبد الداخلية والخارجية، ونرى كافة تفاصيل اللوحة الجدارية الكبرى التي تصور لنا مناظر أخرى من معركة قادش.. حيث نشاهد صفوف الجيوش المصرية التي كان يقودها رمسيس.. وحملة الرماح والدرع والمشاة.. وصفوف الخيالة والفرسان والعربات الحربية.. ورمسيس المنتصر يطلق سهامه من فوق عربته الحربية المنمنقة بقوة في أوار المعركة ويندفع بجبابها الأسد الذي يرمز إلى بث الرعب في قلوب الأعداء.. كما نشاهد صفوفاً من أسرى الحرب المكتوفين الأيدي والأذرع، ومناظر تعبيرية أخرى

ونقشاً إمبراطورية واسعة الأرجاء في الشام كله حتى جنوب شرق تركيا وفي بلاد النوبة.. وأنشأ مدينة جديدة لتكون عاصمة للبلاد وهي مدينة «بر رمسيس» ومعناها «بيت رمسيس». وأشار أيضاً إلى أن عظمة هذا الملك جعلت ملوك الأسرة التي حكمت بعد أسرته يطلقون على أنفسهم اسم رمسيس، بدءاً من رمسيس الثالث حتى رمسيس الحادي عشر، بل وعرف هذا العصر باسم «عصر الرعامسة».

وتستمر الكاميرا في تنقلها في أنحاء الصعيد لتتبع الآثار التي تركها هذا الملك العظيم، فنصل إلى أخصم حيث تستعرض الكاميرا التمثال الضخم لابنته الأميرة ميريث.. ثم تزور أهدوس حيث المعبد الفخم الذي بناه أبوه الملك سيتي الأول وأكملته رمسيس.. وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الهيروجليفيه التي تتضمن قائمة بأسماء الملوك السابقين الذين حكموا مصر منذ عهد منا حتى عهد رمسيس الثاني.. كما تستعرض اللوحة الجدارية الضخمة للملك سيتي الأول ومعه ابنه وولي عهده الملك رمسيس الثاني وهما يقدمان القرابين إلى بعض الآلهة.

وفي زيارة سريعة لمعبد الأقصر تنتقل الكاميرا لاستعراض التوسعات التي أنشأها رمسيس الثاني في هذا المعبد.. كما نرى تماثيله الضخمة ومسلته زوهي إحدى مصلاتين نقلت ثانيتهما إلى فرنسا وأقيمت في ميدان الكونكورد بباريس.. كما تستعرض الكاميرا بعض المناظر التفصيلية من اللوحة الجدارية الضخمة التي تصور وقائع وأحداث معركة قادش التي شها رمسيس الثاني ضد أعداء مصر من الحيثيين.

وتنتقل الكاميرا من معبد الأقصر إلى معبد الكرنك، حيث تستعرض قاعة

يعتبر أول هرم كتبت على جدرانها الداخلية النصوص الأدبية الدينية التي عرفت علمياً باسم «متون الأهرام».

كذلك هناك خال في السلسل الزمني الكرونكال، لمقاطع الفيلم ومشاهدة.. ولا أدري إن كانت هذه العيوب التاريخية والأثرية ترجع إلى قصور في «المادة العلمية» التي بنى عليها السيناريو، أم ترجع إلى السيناريو نفسه.

● الفيلم الثالث:

«عن رمسيس الثاني».

أما الفيلم التسجيلي الثالث والأخير من أفلام شادي عهد السلام التسجيلية التي تتناول موضوع الآثار المصرية القديمة، فهو «عن رمسيس الثاني» الذي أطلق على نفسه لقب «رمسيس الأكبر سيد العالم».. وكان بالفعل سيداً على العالم القديم كله، ولم يكن يدانيه على مجده وقوته أي ملك من الملوك المعاصرين له في العالم القديم.

ويبدأ الفيلم باستعراض لإجهد الجهد الذي يبذله مجموعة كبيرة من العمال المصريين الذين يحركون أحد التماثيل الضخمة للملك رمسيس الثاني المعروضة بالحدائق الخارجية للمتحف المصري.

ثم تستعرض الكاميرا التمثال الضخم الشامخ المنصوب بميدان رمسيس بباب الحديد.. ثم تنتقل الكاميرا إلى متحف التمثال الضخم جداً بميت رهينة.. وتقوم الكاميرا بعقد مقارنة ذكية بين ضخامة التمثال وضالة الجسم البشري للإنسان العادي بجانبه.

وتنتقل بنا الكاميرا إلى مجموعة من لا يحصى من زوار معبد الأقصر ومعهم أحد أسرشدن السياحيين الذي يقيم في هذه اللحظة بدور «المعلق» فيحدثنا بالعربية «ه» عن مسائر هذا الملك العظيم وتاريخه ونعرف منه أنه حكم مصر لمدة ٦٧ سنة،

تصور الملك وهو يقبض على بعض الأحرار من شعورهم.

وتخرج للكاميرا من داخل معبد «أبو سمبل» لتستعرض واجهة معبد «حتحور» الذي بناه رمسيس الثاني متجسداً لزوجه المتخلعة لديه، جميلة للجماليات للملكة لغراتارى.

● تعليق

وتكليم:

قام شادى عبد السلام بإخراج هذه الأفلام الثلاثة التى تناولت فى رسالتها التثقيفية موضوع الآثار المصرية القديمة، وهو موضوع بالغ الأهمية كنع لا ينصب للأفلام التسجيلية، كما قام بوضع السيناريوهات الخاصة بتلك الأفلام بناء على «المادة العلمية» التى أعدها المرحوم أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الأسبق محمد صالح مدير المتحف المصرى حالياً.

وأقول بكل صراحة وصدق أنه لولا وجود أحمد قدرى على رأس هيئة الآثار المصرية التى أنتجت هذه الأفلام الثلاثة، لما ظهرت الأفلام إلى الوجود.. فقد كان -رحمة الله- حريصاً كل الحرص ومتمسكاً بشاية الحماص على نشر الوعي التاريخي والأثرى على أوسع نطاق محلياً وعالمياً، وكان يرى فى السينما التسجيلية مجالاً مهماً وضرورياً لتسجيل الأجداد الأثرية التى حققها المصريون طوال تاريخهم العاقل بدءاً من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية العصر النبطي.

ومن هذا المنطلق قام الدكتور أحمد قدرى بتكليف الفنان شادى عبد السلام بإنتاج هذه الأفلام الثلاثة، كما قام فى الوقت نفسه بتكليف المخرج علاء كريم بعمل فيلمين تسجيليين عن قلعة قايتباى بالإسكندرية وعن آثار مدينة رشيد.. كما قام بتكليف المخرج التسجيلي المتخصص عبدالقادر التلمساني بعمل فيلمين تسجيليين آخرين عن الآثار الإسلامية

وهما «مصر عتيقة» و«قاهرة المماليك».. وقد قمت بتكسابة السيناريو والمادة العلمية لهذين الفيلمين الأخويين.

ولذلك إطلاقاً فى أن المخرج شادى عبد السلام كان عاشقاً مولماً بالآثار المصرية وللتاريخ المصرى القديم، وهو عشق كان ينبع من الحب الوطنى المصرى للرفق الذى كان يتمتع ويتميز به شادى عبد السلام ويظهر فى الغالبية العظمى من أعماله الفنية والسينمائية، ولأننى تتميز جميعها «بمصرية» طاحية.

ولذلك أيضاً فى أنه كمخرج للأفلام التسجيلية كان ملك الوهبة والقدرة الفائقة على إخراج هذه الأفلام وإعداد السيناريوهات التثقيفية الخاصة بها.. وكانت له الحرية الكاملة فى اختيار النوع والأسلوب الخاص بإعداد وإخراج هذه الأفلام لتقديمها إلى متخوقي الفن السينمائي التسجيلي بطريقة سهلة ومسلية ولا تمل من عصر التشويق.

وقد رأى شادى عبد السلام أن تكون صياغة «التعليق» أو «الرسالة التثقيفية» لكل فيلم من هذه الأفلام فى شكل «حوار» وليست فى شكل «التعليق المباشر».. ومن المؤكد أنه صانف نوعاً من الحرية فى اختيار هذه الطريقة.. فهو إذا استعان بممثلين محترفين ذوى وجوه معروفة لتقديم هذا الحوار الذى يحمل «الرسالة التثقيفية» فقد يودى هذا إلى اختلال مصداقية الفيلم التسجيلي.. ولذلك فقد اختار وجوهاً جديدة لأداء هذا الحوار.. وهم على وجه التحديد الدارس الشاب الذى يعد رسالة عن الآثار المسجلة، وابن أخيه الطفل الذى يريد أن يعرف كل شيء عن هذه الآثار، وشخص ثالث مغل دور العامل النفاش فى فيلم الكرسى ودور سائق الميكروباس فى فيلم الأهرام ودور خفير الآثار للصعودى فى فيلم رمسيس.

ولأسف فقد كان هذا الشخص الأخير مبالغاً فى أداء أدواره بطريقة لاتخلو من السخافة، سواء فى تصريحه بدينه وجسمه أو فى «تجنيده» فى نطق كلمات الحوار التى تنبأها عليه أدواره.

كما كان الحوار فى محمله يتضمن كثيراً من الجهل غير ذات أهمية بالنسبة لرسالة الفيلم، ولا ترقى إلى مستوى الموضوع المحورى لكل فيلم.. وحتى حين كان الحوار يتناول بعض المعلومات الدقيقة التى تتضمنها الرسالة التثقيفية للفيلم، فإن الشاهد يشعر على الفور بفرع من الأفلام المجهول مما يؤثر بالقطع على فاعلية التثقيف والاستجابة للموضوع الأساسى للفيلم.

كذلك فإن طريقة نقل الرسالة التثقيفية للفيلم التسجيلي بحوار ناطق باللغة العامية يجعل من الصعوبة بمكان ترجمة هذا الحوار إلى اللغات الأجنبية، فبعد بذلك من إمكانية نشر هذا الفيلم على المستوى العالمى.. وهذا هدف لا يمكن إغفاله ولا بد من وضعه فى الاعتبار بالنسبة لهذه النوعية من الأفلام التسجيلية..

فالشاهد الأجنبى لا يفهم مثل هذا الحوار فى شيء، بل يهمة أن يحصل من مشاهدة الفيلم التسجيلي على أكبر قدر من المعلومات عن طريق «التعليق المباشر» إلى جانب متعته فى وصول هذه المعلومات إليه داخل إطار جميل من الفن السينمائي.

وأخيراً نشير إلى أن هذا النقد الهين للأفلام التسجيلية الثلاثة التى قدمها لنا الفنان شادى عبد السلام عن الآثار المصرية لا يقل إطلاقاً من قيمة هذه الأفلام كعمل سينمائي تسجيلي متكامل، ولا من قيمة التعليق الذى كان يكمه هذا المخرج الفنان للآثار المصرية. ■



الحوار في سينما شادي عبدالسلام

محمد مرعي

• مذيع ورئيس إذاعة صوت المربع

A deep awesome tone unites
nature..
before darkness sets in.
Serene nature awaits relentless
time. Nature, sad to end the
day it has lived and known.
Time relentless, bent upon out-
living both day and night...
In search of the unknown!"

إن شادي قادر على كتابة هذه
الكلمات بهذا الجمال الرائع باللغة
الإنجليزية، ولكنه بكل تأكيد لم يكن قادراً
على صياغتها باللغة العربية على النحو
الذي وردت به في :

السيناريو

المترجم :

• تبدأ قصتنا منذ حوالي ٣٣٥٠ سنة.
قد غربت الشمس وأسلم النصف فبدأ للظلام.

قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة
التي تخرج فيها مهندسا معماريا.

كان شادي بالغ الصديق مع نفسه
في عملية الإبداع الفني، وكان يجد في
اللغة الإنجليزية التي ملك ناصيتها خير
وسيلة للتعبير عن ذاته وأفكاره. في
أخانتون مثلاً تلك التحفة السينمائية ذات
المستوى الأدبي الرفيع، والتي كانت حلم
حياته الذي لم يكتمل كتب شادي في
افتتاحية الفيلم:

"THOUGH THOU GOEST
THOU COMEST AGAIN"
(Qupr. Book of the Dead)

(1) "WRITTEN WORDS"
On a neutral coloured screen
"Our tale begins about 3350
years ago.
The sun has set and twilight
has given way to gloomy dusk.

ف يقول شادي عبدالسلام إنه لا
يكتب سيناريو، وإنما يكتب الفيلم
كما سيرى على الشاشة... ويقول أيضا
إنه يرى الفيلم - قبل صناعته - «سمعيًا
وبصريًا»، ثم يبدأ في كتابته على الورق،
ويكون ما يضعه على الورق بمثابة
السيناريو الكامل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن بما في
ذلك أدق التفاصيل سبق أن تخيله شادي
صوتًا وصورة، ثم وضعه بحذافيره على
الأوراق ويتضمن ذلك طبابعة الحال
الحوار حتى وإن كان الذي ترجمه كاتب آخر.

كان شادي يكتب أفلامه باللغة
الإنجليزية التي يجيدها أكثر من إجادته
لغة العربية بحكم دراسته حيث تلقى
تعليمه الثانوي في كلية فيكتوريا
بالاسكندرية، ثم درس للمسرح وإنجلترا



بديلة، وتعديل بعض الصياغات حتى يصل شادي في النهاية، وبعد صبر ومداورة إلى قاعة كاملة، بحيث تصبح الصياغة النهائية وكأنها من إبداعه هو، حتى وإن اقتصرت قليلا عن النص الأصلي الذي وضعه باللغة الإنجليزية.

مثال آخر من فيلم «الفلاح المصيح»:

كعب شادي على اسم الفلاح:

"O high steward, greatest, of the greatest, ruler of that

ولكن لابد من التأكيد هنا على حقيقة مهمة، وهي أن عدم قدرة شادي على كتابة الكلمات السابقة لا تعني إطلاقاً أنها ملك بالكامل لكاتب آخر. أقول ذلك من واقع تجربتي الشخصية مع شادي حينما تعاونت معه في ترجمة نص «الفلاح المصيح»، وسيناريو العمل الرائع «أخناتون». فالافتتاحية السابقة مثلاً لم أقم بترجمتها هكنا من أول مرة، وإنما كانت هناك محاولات كثيرة، وفي مناقشة كل كلمة والبحث عن كلمات

نعم مهيب عميق يسود الطبيعة قبل حلول الليل الطويل.

الطبيعة في جلالها تترقب خطو الزمن الأبدى.

الطبيعة حزينة، لأن النهار الذي عاشته وعرفته قد انتهى.

والزمن ماجن في مساره اللانهائي غير عابئ بنهار أو ليل.

يلحق الغروب الذي يتكشف له في حينه ..

which is not and of that
whic is.when you go down
to the sea of justice, no
squal shall strip away your
sail.."

قبل ترجمة هذا الجزء سألت شادي
ماذا يقصد بكلمة sail شراعا أم مركبا
شراعيا حيث أن الكلمة هذين المعنيين.
فأجابني بأنه يعني للشراع وليس
المركب. وعكفت على الترجمة، وكانت!

الصياغة

الأولى

أيها الوالى العظيم.

وأعظم العظماء.

أيها الحاكم على من لا يكون
وعلى من يكون.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن العواصف لن تمزق
شراحك....

تأملنا الترجمة معاً كمادتنا، وقرأناها
عدة مرات.. توقف شادي عند الجملة
الأولى وقال لى: هل يمكن أن نبدا بحرف
اللداء، بيا بدلا من "أيها"؟ أجبه على
الفور: ممكن.. نقول مثلا يا عظمة
الوالى.. نهال وجهه وقال بهدوله للمهود:
أحلى كبير.. ثم توقف كثيرا عند الجملة
الثالثة التى تضمن تعبير..على من لا
يكون وعلى من يكون.. وبعد فسرة
صمت قال: هى فيها رجة شيكسبير..
لكن مش قادر أحس بيها.. لم تكن لدى
إجابة فورية ولم يقترح هو شيئا، وإنما ركز
على آخر جملة وقال هل هناك كلمة
أخرى بدلا من "شراحك"؟ قلت له هناك
المعنى الثانى وهو المركب الشراعى.. قال
لا لا.. أقصد كلمة تعادل كلمة شراع..
"قلع، مثلا.. كان الريف متأخرا فاقترحت
عليه أن نعاود اللقاء فى ليله تالية ووافق.

عدت إلى بيتى وقبل أن أنام بحثت فى
المعاجم فوجدت أن كلمة "قلع، تعنى فعلا

شراعا على أن تتعلق بكسر اللقاف. وفى
اليوم التالى عرمنت على "شادى،
محاولة جديدة وفاق عليها بلا تردد:

"يا عظمة للوالى.

يا أعظم العظماء.

أيها الحاكم على كل من لى ومن لم
يلن.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهراء لن يمزق قلحك....

كان "شادى، سعيدا للغاية.. وكان
هذا لسونا نكاما.

بساطة

الحوار فى

فيلم المومياء:

كان "شادى، منذ اللحظة الأولى
لإعداده وتحضيره لفيلم المومياء يدرك
شامسا أنه فيلم خارج نطاق الأفلام
المصرية التقليدية، وأنه يمثل حالة
خاصة.. ومن ثم.. فقد قصد أن تكون
ترجمة حوار الفيلم بالعربية الفصحى
البسيطة التى تكاد تقشرب فى بعض
الأحيان من العادية حتى تكون لغة
حيادية مجردة تنأى بالفيلم عن زمان
محدد أو مكان بعينه.

ولكننا نلاحظ أن شادى لم يطبق هذه
للقاعدة عندما كتب الفقرة من كتاب
الموتى التى تليت فى أول مشهد بالفيلم،
وكان محقا فى ذلك، إذ إن هذه الفقرة
تلخص جوهر القضية فى الفيلم، قضية
التاريخ والحضارة وصورة الضمير وبقطة
الوعى.. فنضمن الفسرة فى نصه
الإنجيزى كلمات كلاسيكية من العصر
الشيكسبيرى مثل:

:art و thou and thee

"homage to thee.

O thou Lord of bright-
ness.Thou who art at the head
of the great house..."

وجامت الترجمة العربية بالطبع على
المستوى نفسه:

هناك الفسوخ ويا رب الضياء؟

وأنت يا من تسكن فى قلب البيت

للكبير....

أراد شادى إضفاء جو من الشاعرية
والعظمة، مع تميق الإحساس بالقدم
، antiquity

غير أن بساطة الفصحى فى الحوار
بين شخصيات المومياء لم تكن على
مستوى واحد وإنما على عدة مستويات.

هناك مستوى يتم بالطابع الثقافى
الزئى، مثل فى الحوار بين ماسبيرو،
ومساعدى فى بداية الفيلم:

ماسبيرو

- صدق بعيد أتى من طينة البعيدة
يلسهل عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنة
(مستأنفا)

- لحكم تبونتم أنه فصل من كتاب
الموتى، وترديد هذه البردية بعيد
للميت قدرته على أن يذكر اسمه..
أى روح بلا اسم تهيم فى عناه
دائم.. فضياع الاسم يساوى ضياع
الشخصية.

غير أننى لم أدعم إلى هذا الاجتماع
لكى نتناقش حول كتاب الموتى الذى
تعرفونه كلكم جيدا.

(يعرض صورة لبردية)

- أعطانيها سلفى مارتى باشا

(فردة سكن)

- بردية جنازية ليلجوج الأول من
الأسرة الحادية والعشرين، أما أصل
هذه الصورة فهو بردية جنازية تم
تهريبها من مصر منذ حوالى خمس
سنوات. ولا يملك متحفنا المصرى
للأسف سوى هذه الصورة.. إنها

تعمل كما هو واضح اسما يحيط به
خوشى ملكى.

- خراطوش الملكة ثوبتوت الزوجة
المقدسة للفرعون هريور رسول آمون
الأول، وأم بنوجيم

(يتوقف عن القراءة ويرفع نظره)

- هي الأخرى من الأسرة العادية
والعشرين. ثم شراء هذه البردية سنة
١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طيبة.

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص
أن هناك فى طيبة شخصا ما يعرف
بالتحديد مكان المقابر المجهولة
للأسرة العادية والعشرين، وأن هذا
الشخص يعرف هذا السر من وقت
طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى
وادي الملوك يا سيد ماسبيرو.

ماسبيرو

- نعم.. والحفريات فى هذه الحالة
مضبوطة الوقت وللمال.. هناك فى
طيبة شخص ما يعرف مكان " " .
ولأ فكيف خرجت هذه الأشياء
لأسواق الآثار فى العالم؟

أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون
موضوع هذه المقابر بالذات.

(لأحمد كمال)

- هل عندك شيء آخر قبل أن نتهى
اجتماعنا الأخير هذا الموسم؟

أحمد كمال

- نعم.. أريد أن أكون فى طيبة هذا
الصيف من أجل هذا الموضوع
بالذات. كلهم هناك يعرفون أن رجال
الآثار لا يعملون فى الصيف، ولذلك

فهو الفصل الذى يأمن فيه سارقو الآثار
المعيون، ويعملون فى تهريب ما
عندهم، ووصولى المفاجئ.. سوف
يحدث لهم أكبر ارتباك.. ومن خلال
ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

- إننى سعيد باقتراحك.. سجد فى هذه
الوثائق ما يساعدك.. وأنت فى أنك
تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

- سأرحل فوراً إذن..

ماسبيرو

- سجد هناك فى طيبة قرة صغيرة من
حراس الجبل تحرس جبل الموتى
سيماعدونك قدر طاقتهم.. أتمنى لك
التوفيق.

. (وهناك مستوى آخر من الحوار بين
أفراد قبيلة الصريات، يتسم بالطابع
الواقعى:

الأخ

- لم نستعمل هذه الطريق؟

إنها طريق للماعز..

العم

- لأنها أأمن

الأخ

- أأمن للضبايع

العم

- لحفظ بهذه الشجاعة للأفندية
والحراس إنهم ينتشرون فى الجبل
كالطاعون.

صوت القريب

- اصعدوا.. الطريق أمان.

العم

- اتبعونى.. ونيس.. ماذا بك؟

ونيس

- لاشيء ولكن الاختباء مذلة.

صوت القريب

- أسرعوا يا أولاد العم.. أسرعوا قبل أن
يعودوا

العم

- اتبعونى وانتبهوا، ولا تسألوا.. هنا ما
أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا
الجبل

وهناك مستوى ثالث يتسم بالطابع
الفلسفى يتمثل فى الحوارين ونيس
والغريب:

الغريب

- لا وجه لهم

ونيس

- نعم.. ولكن هناك وجه كبير فى حجم
رجل.. هل أنت قريب من الجبل؟

الغريب

- نعم

ونيس

- أليس فى الوادى هناك مثل هؤلاء؟

الغريب

- لا.. أأمن يخيفوك يوماً؟

ونيس

- كانوا رفاق طفولتنا.. كنا نختبئ بينهم
أنا وأخى

الغريب

- هذا كف يقبض على مصير لن يقرأ
أبداً

ونيس

- ألى مصير يقرأ فى كف من حجر؟

الغريب

- مصير كل تلك القصور والتساوير..
رجال تسيرون إلى لا مكان.

وسفن ترحل إلى لا مكان..

ونيس

- وأعمدة لا ترفع سقفا..

أحمد كمال

.. ماذا تعرف عن ذهب الموتى؟ .. أنت؟

ونيس

.. ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد.

قبل أن تنتقل إلى تحليل الحوار في فيلم «الفلاح الفصيح».. لابد من الإشارة إلى خاصية في غاية الأهمية من خصائص الحوار عند شادي عبدالسلام .. هي خاصية الاقتصاد والتلخيص. فهو لا يسعى أبداً إلى كلمة لا يحتاجها. لذلك فهو يدرس دائماً جملة بعناية فائقة، ويتأمل في كل كلمة، ولا يضع كلمة أو يوافق عليها إلا إذا كانت لها وظيفة متصلة مع الموقف والشخصية والموضوع، ويبدو أن هذا هو الأسلوب الذي يحكم رؤيته في استخدامه لكل أدواته اللغوية، فعندما سئل عن استخدامه اللون قال إن اللون عنده يظهر حينما يحتاج إليه، وهو لا يحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث مرات في الفيلم.

الحوار في

الفلاح الفصيح:

في حقيقة الأمر ليس ثمة حوار في هذا الفيلم. ذلك أن الفيلم القصير، «الفلاح الفصيح» مأهول إلا تجسّد سينمائي رائع وفريد من نوعه لنص مصري قديم تضمن شكاي فلاح مصري بسيط والي العظيم من ظلم وقع عليه من أحد أتباعه، الفيلم لوحة شاعرية بانورامية لفلاح مظلوم يبت شكاواه البائسة الفصاحة، مطالباً بالعدل ورفع الظلم، ومحملاً الحاكم في شجاعة نادرة مسئولية إقرار العدل، والفيلم بهذه الصورة لا يتضمن حواراً بين شخصوه.

وقد اعتمد «شادي» كلية على ما أورده «جيمس بريستيد» عالم الآثار الأميركي في كتابه الشهير «فجر الضمير» حول شكاي الفلاح الفصيح المترجمة عن البردية المصرية القديمة المحفوظة في متحف برلين.

.. ومنذ متى ولتكم تسألون عن مراد الفطيان كلكم تسألون عن أيوب.. أيوب.. وأين أيوب الآن؟.. فسي مصر.. في السويس.. في أي مدينة شاء.. وعندما يعود نجرى كلنا لخدمه..

من أجمل مشاهد فيلم «المومياء» المشهد الذي يقرر فيه «وفوس» كثف سر قبهياته، ويقسم للحوار في هذا المشهد، وربما يتفرد عن بقية حوار الفيلم، بالجملة الترافيقية القصيرة والمتلاحقة:

صوت الحارس (مناديا)

.. من هناك؟

الحارس الأول

.. أنت.. قف..

أحمد كمال (للبدوي)

.. لا تطلقوا النار.

البدوي

.. قف.. لا تطلق النار.. من هناك؟

صوت حارس

.. رجل في ثياب ممزقة يا سيدي

صوت أحمد كمال

.. دعه يقترب

البدوي بك

.. دعه يقترب

أحمد كمال

.. أطفئ هذا للكشاف.

ونيس

.. هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية؟

أحمد كمال

.. نعم.. نتقم

البدوي

.. هل تعرفه؟

أحمد كمال

.. لا.. دعه يقترب.

ونيس

.. لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة

والخناذ؟ إنك تمك أكثر من ذهب الموتى.

أما المستوى الرابع من الحوار فهو الذي ينتمى بالاقتراب من العامية ويحدث ذلك دائماً في تنظيم جمل حوار شخصية مراد مساعد أيوب التاجر:

صوت أولاد العم ينادون

.. مراد..

مراد

.. توبة.. لا.. ليس لي بهذا شأن.. أنا مفشل لكي أستمر في تجارة أيوب.. الآن؟

(صوت صفارة المركب)

.. هه.. ألا تسمع صوت صفارة المركب الجديد؟

لقد عاد الأفندية أسرع مما نتوقع.. والبدوي بك وهزاه سوف يصدون حالا كل طريق..

لا يا أسيادي.. لا.. قولوا هذا لعمكم الحياة في هذا المكان أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر.. رجل بارع.

ابن العم

.. أنت جبان

مراد

.. نعم ياسيدي.. أنا جبان

ابن العم

.. إذن لم لا نرحل.. تغادر هذا المكان؟

مراد

.. أرحل؟.. ولم أرحل؟.. سوف أفتح دكانا صغيراً قرب الميناء.. وما قد جاءت معي ابنتا عمي تساعدنني.. فتيات مخلصات (يقدمهن) زينة.. وسيلة.

ابن العم

.. متى وصلن؟

ابن عم آخر

.. لم تحدثنا عنهن من قبل.

مراد (بمسكة)

وقد يطرح السؤال.. لماذا اعتمد «شادي» على «بريستيد» ولم يعتمد مثلاً على ترجمة «سليم حسن» لشكاري الفلاح الصنيع؟

والإجابة تتحقق في رأينا بخلافه «شادي» الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها، لقد درس شادي الدراما ودرس مسرح شيكسبير وكان شغوفاً به، وعندما نقرأ الشكاري في ترجمة «بريستيد» نستشعر على الفور اللغة الشيكسبيرية، ويبدو أن «بريستيد» قد قصد ذلك لإعطاء للنص نكهة القدم، ولاشك أن هذه اللغة اشتهرت «شادي» وأثارت خياله، فضلاً عن إتقانه للغة الإنجليزية يسر له الاستعجاب والفهم والفرد إلى ما بين السطور.

استخدم «شادي» مبني من الشكاري كما أوردها «بريستيد» بعد أن أجرى بعض الاختصارات أو ما يمكن أن نطلق عليه - بلغة السويصا - المونتاج، ولكنه في النهاية كان حرصاً للغاية على الحفاظ على روح الوثيقة التاريخية، فهو لم يغير كلمة، وإنما اختصر قليلاً.

على سبيل المثال... في بداية نص «بريستيد» يخاطب الفلاح توت ناخت الذي ظلمه وخطط لسرقته حميره:

لم أخطف الطريق

إنها طريق لكل الناس

وجدت جانباً من الطريق قد سد فجذب حماري إلى حافة الحقل هناك

فقبضت عليه لأنه قصم حفنة من القمح

إني أعرف صاحب هذه الضيعة.

إنها ملك لعظمة الوالي رينزي ابن مير

هو الذي طهر الأرض من كل اللصوص.

أسرق وأنا في حماه؟!

اختصر «شادي» الأسطر الثلاثة التي يقول فيها الفلاح إنه وجد جانباً من الطريق مسدوداً، فجذب حماره إلى حافة الحقل فقبض التاجم الظالم على الحمارة لأنه قصم حفنة من القمح.

لم يجد «شادي» قيمة في الإبقاء على هذه الأسطر الثلاثة، لأن كل ما ورد فيها حكاه «شادي» سينال في المشاهد السابقة.. أي أننا رأيناه.. فما فائدة تكراره بالكلام؟

حول «شادي» في مناطق أخرى بعض للجمال المردية عدد «بريستيد» إلى نص. أي حول الحديث غير المباشر إلى حديث مباشر، إما بتفسير وتفصيل من عنده يوضح به معنى ورد في السرد أو باستخدام الكلمات نفسها التي جاءت في السرد.

عندما أبلغ المرافقون الوالي العظيم أن ما أخذه «توت ناخت» هو مجرد ضرائب مستحقة له على الفلاح، وأنه لا يجب عقابه من أجل حفنة من القمح والسمك، هم مركب الوالي بالتحررك، فحاول الفلاح أن يستوقفه، هكذا ذكر «بريستيد» سرداً. ترجم «شادي» محاولة الفلاح وقف الموكب بجملة مباشرة هي: «يا عظمة الوالي.. يا أعظم العظماء..» بعد ذلك استمر «بريستيد» في سرده قائلًا إن الفلاح تقدم خطوات إلى الأمام مخاطباً الوالي بفصاحة مذهلة فهو يعلم.

يقول «بريستيد» - إن حل قضيتي بين يديه، وتضمني له رحلة سعيدة نذكرها الصفات الطيبة التي يتجلى بها الوالي العظيم والتي يعتمد عليها الفلاح كي يستجيب لشكواه. انتقل «بريستيد» بعد ذلك من السرد إلى النص ففتح قوسين وقال:.... ذلك أنك أب للتيتم... إلى آخر النص. هذا إذن فجوة بين الجملة التي ألقاها «شادي» ليستوقف الوالي.. وبين النص الذي يوحى بأنه لستمرار لكلام قيل قبله. كان على «شادي» أن يملأ هذه الفجوة.. فماذا فعل؟ هناك

احتمال أن يكون «شادي» عاد إلى مرجع آخر غير «بريستيد». ولكن الاحتمال الأقوى في رأينا أن «شادي» ترجم المعنى الذي ورد في سرد «بريستيد» حينما قال إن الفلاح تمنى رحلة سعيدة والي العظيم وهو يحذر بسفينته، فكتب نصاً من عنده بالأسلوب نفسه وباللغة الشكسبيرية نفسها خاصة أن «شادي» له دراية واسعة بالمعاني الشائعة في الأدبيات الفرعونية. كتب «شادي»:

أيها الحاكم على كل من فني ومن لم يفن. إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء أن يمزق قلحك

وإن يجباطاً قاريك وإن تكسر لك مرسي

وإن يحمك التيار بعيداً وإن ترى وجهاً مرتعاً،

حل هذا النص الذي ألقاه «شادي» - إذا سمعت وجهة نظرنا - مشكلة التواصل مع النص الحالي الذي ورد مقروصاً في «بريستيد»

.... ذلك أنك أب للتيتم.... إلى آخره.

حول «شادي» أيضاً بعض الجمال التي وردت في سرد «بريستيد» عن الكاهن الأعظم الذي أبلغ أوامر الفرعون بالإبقاء على الفلاح دون الفصل في أمره حتى يتفوه بكل ما عنده. حول ذلك إلى نص مباشر ينطقه الكاهن بخصمه:

ابق على الفلاح دون أن تفصل في أمره

حتى يتفوه بكل ما عنده.

سجل كل ما يطلق به بدقة.

وفي هذه الأثناء زوده بالطعام والوعون ولبيرل خادم إلى قريته.

هنا انتهت الجمال التي تحولت من سرد إلى حديث مباشر.

أضاف «شادي» بعد ذلك من عنده من روح الفكر المصري القديم:

هكذا يأمر الفرعون .

الرب العظيم ..

ابن الشمس ..

إله الوجهين ..

الخالد المخلد ..

الحوار

في فيلم

إخناتون

نحن الآن أمام مستوى آخر تماماً بالنسبة للغة المستخدمة في السيناريو بشقيه: الشق الخاص بوصف المشاهد واللقطات، والشق الخاص بالحوار. نقلة جديدة تماماً جعلتها طبيعة الموضوع وإكتمال النص الإبداعي عند «شادي».

نحن هنا لسنا أمام أفندية «المومياء» وأفراد قبيلة الحريات في صراعهم من أجل الحفاظ على السر الذي توارثوه عبر الأجيال، ولا أمام الفلاح الفصيح يبت شكاواه طوال الفيلم، ولكننا أمام شخصيات من أعماق تاريخ مصر، أمحوتب، وحرمرحب، ورعمسيس، وأخناتون، والملكة تاي، ونفرتيتي، وكهنة آمون وكهنة آتون، ورجال من البلاد الأجنبية، وعشرات من الشخصيات الأخرى في فتره حاسمة من تاريخ مصر، فترة تحول ديني من تعدد الآلهة إلى الوحدانية، ثم ردة مرة أخرى إلى التعدد، وكل ما أحاط بذلك من أحداث عظام.

يقول «شادي»، إن منظور الفيلم عنده ليس إخناتون كشخص، وإنما المنظور عنده يتناول العهد السابق عليه والعهد التالي له.

لقد أمضى «شادي» أربعة عشر عاماً من عمره في الإعداد لهذا العمل الضخم غير المسبوق، وقد قضيت شخصياً عامين كاملين متواصلين مع «شادي» عاكفين على ترجمة هذا السيناريو الذره بعد أن انتهى هو من صياغته بلغة فريدة رفيعة المستوى في الوصف والحوار على حد سواء لدرجة تجعل منه كتاباً منعماً يستعذب المرء قراءته.

ويكفي هذا أن تسجل بعض المقتطفات من هذا السيناريو وتبدأ أولاً بالجانب الوصفي.

المشهد

الثاني

صحراء - خارجي - وقت الغسق
شيء يتلألأ بعيداً عند الأفق الخابي.
لأن نجماً وحيداً يعاني العذاب؟
ألم يعد له مكان بين النجوم الخالدة في السماء؟
النجوم في علاها تظل في صمت غريب..
فالعين لا ترى عمق العذاب..
شيء يتلألأ بعيداً عند الأفق ثم يخبو.
مرة ثانية.

هذه الاستعارات الأدبية للمبدعة هي جزء من التمهيد للحدث الجال.. فقد مات ولي العهد تخمس.
وفي مرحلة أخرى من السيناريو نقرأ هذا المشهد:

خلال المداخل المظلمة المؤدية إلى داخل المعبد
المشاعل تمقط وهجا دافقا متذبذبا
فوق الصناديق البيضاء المظلمة،
والأواني

فيريزية اللون التي تطل قوائم نحيلة من النضرة. في هذا الجرم المعتم الذي يتراقص فيه الضوء. نرى أربعة من رجال القصر يعكفون على تمديد وتطير شاب نبيل فارغ القامة.
أمحوتب - ولي العهد المنتظر.

وهذا مثال لمشهد ثالث:
شاطئ للنهر في الضباب
منصة منخفضة تمتد إلى داخل للنهر
عند سطح الماء.
جزيرة عائمة من اللورد الأبيض
والبنفسجي تحيط بها.

سيمنكارع راكع أمام أخناتون الذي يجلس على عرش من الزمن الطيق.

دخان البخور يتصاعد متماوجاً ويطبقنا من بين ورد النيل.

أخناتون يضع للتاج الذهبي فوق رأس سيمنكارع.

الأمراء والكتبة الملكيون راكعون على الشاطئ المنخفض في الخلفية. حركتهم المتماوجة، ومصابع الزيت التي في أيديهم تكتئ عن وجودهم في هذا الجو الذي يكسو العناب.

ونستعرض بعد ذلك بعض الأمثلة للحوار في فيلم إخناتون:

صوت أمحوتب الثالث

(وهو يقرأ)

«أعلن أن التشريع في الحكم أمحوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم إخناتون الذي يحيا في الحق».

كما اختار مدينة الأفق مستقراً له وعاصمة ثانية للبلاد.

مباركة مشيكلته.

بلغوا كلماني إلى أركان الأرض،

ومثال آخر:

صوت إخناتون

«ما أعظم آلائك أيها الإله العظيم

إنها محبوبة عن عيون البشر

أيها الإله الأرحم الذي لا إله إلا هو

أنت خالق الأرض وفق مشيكلتك

عندما كنت تحيا بمفردك.

خالق البشر والدواب والفزلان

وكل ما دب بالأقدام على الأرض.

خالق ما خلق في الذرا

ورفرق بجناحيه في الأعلى،

وهذا مثال ثالث تجمع فيه بين الوصف

والحوار:

.. لقطه متوسطة لحورمحب ناظرا تجاه
السهم ثم إلى أعلى نحو أخناتون.

.. أخناتون زاهدا في النظر إلى السهم
الفلطح بالدم (خارج الكادر) يستدير
ويتحرك بعيدا عن الكاميرا
أخناتون

(مقلدا بالحنن)

«أعرف يا حور محب.. أعرف»

حور محب

(بنثات)

«إنه سهم عدو قتل غريبا في طيبة»

.. أخناتون ينظر إلى الخلف تجاه حور
محب (خارج الكادر) باهتسامة مريرة
وهو يستأنف طريقه

أخناتون

(مقاطعا)

«أى عدو من الأعداء؟

أعداء وأعداء.. يقتلون أعداء..

لا القتل قسنى على الأعداء

ولا الأعداء توفقوا عن القتل.

(نفس عميق)

أجيال تراث أجيالا

لا جديد..

ولا غير القتل شيئا.

.. حور محب يظهر في أقصى مقدمة
لكادر مطأطئ للرأس

حور محب

«ولا غير السلام من شيء».

.. أخناتون - غير متوقع هذا الرد - يتوقف
ويستدير إلى حور محب مقبلا بجيبه.

أخناتون

«لم يكن ثمة سلام أبدا»

.. أخناتون يتقدم نحو حور محب وهو
يجمع شتات فكره

أخناتون

«ثمة حقبة من الزمان

يبنى فيها كلا الطرفين موتاهم

بذئب يواروهم للتراب.

المنتصر منهم يحصى غنائمه
والهزوم يبنى خيماؤه..

حقبة من الزمان

حتى تظهر قوة جديدة أكثر درية على
القتال

وأعظم بأسا من كلا الطرفين»

.. أخناتون يهبط المنصة خطرة خطرة
(إلى خارج الكادر)

حور محب يتسبح حركته
(To C.U. Profile)

حور محب

«مولاي..

هناك قوة تنمو الآن في الشمال فلا تسهلها
حتى تصبح أكثر درية وأشد بأسا.

.. أخناتون يدخل الكادر فجأة ويثبت
نظراته على حور محب غير واثق بهذا
الظهور الجاد الذي لم يتعوده منه..

(في مواجهة بعضهم بعضا - لقطه
متوسطة - منظر جانبي)

أخناتون

(منهيا)

«لا يمثل هذا أى تحد لنا»

(مستمرًا شارحا)

«انظر..

إن للحميات في الشمال

تنقسم إلى صنفين:

الأمرء الوراثنين، والدويلات الصغيرة
للمستحدثة

التي شكلناها.

كلهم تطمو في بلاطنا..

إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت

الآن في متناول أيديهم.

وانظر..

حيثما يقف الاثنان متكافئين في صف
واحد

وفى ظل راية إله واحد

ألا يغير ذلك مجرى العصور المقبلة؟»

.. حور محب متحكما في صبره يخفض
بصره ليتجنب نظرات أخناتون

حور محب

(متمسكا برأيه)

«إن الحليتين بسيفوفهم الحديدية

يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا
مولاي»

PAN -

أخناتون يتحرك مبتعدا (مارا بجوار
حور محب To M.C.U.

أخناتون

(مقاطعا ورافضا ذلك)

«هراء..

سيف الحديد لا تنتمي لدولة بعينها..

إنها بحوزة تجار متجولين يمكن
عصابات من المرتزقة يمكن شراءهم أو
بيعهم في أية لحظة لمن يدفع أكثر..

لا ولاء عندهم لأحد.. ولا عقيدة تجمع
بينهم.

الشتات وطنهم.. والغلظة شيمتهم..

والسلب والنهب هو غاية، ما يطمعون إليه
وهذه الصفات لا تبنى أمة..

.. حور محب (M.C.U.) - نافذ الصبر -
ينظر مباشرة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

حور محب

«أتوسل إليك يا مولاي

استدع رسولك

قبل قوات الأوان

(متلجعا ولكن بإخلاص)

«فلا نظام هناك ولا حكمة إنهم لا يؤمنون
إلا بالآلهة المظلمة للنعاء التي تفرد كلا
منهم إلى مطعمه».

.. أخناتون يدخل بمقدمة الكادر فجأة

ويتوقف مولجها إياه مذهشا وغاضبا.

حور محب
(مستمر) دون مقاطعة وبما يشبه الأمر
أرسل لهم جيشا جديرا باسماء
أختائهم

(مؤثرا.. بعد لحظة)
هل أصعب لقوة بصورتك
فلم تعد ترى غير هذا الحل؟
حور محب

(محتا بنفسه)
أنت الذى ماحتلى هذه القوة
وأنا أحمل عليها بولاء وبغفر..
أمير أمراء قادة جند الفراعنة.. هو أنا..

وبهذه الصفة
أخاطبك الآن

لقد علمتى أن أحيا بالحق
وبالحق لتجاس على مخاطبتك هكذا
إن لقف عاجزا متوليا
وأنا أشاهد إمبراطورية تنفتك أركانها
وقد حكمت منذ فجر التاريخ

.. أختائهم يخطو من البصار إلى اليمين
بمصيبة ثم إلى (C.U.) بغفره، ولكن
بصره مركز على حور محب دائما.

أختائهم
(يعقب بلفاذ صبر وعنف)
«فجر للتاريخ ولّى وانتهى
وطرق الأسمى قد استهلك
وعليها أن نهجد أنفسنا بأنفسنا وإلا
هلكنا..»

.. حور محب (C.U.) وقد ثار غضبه أيضا

حور محب
«إن يهلكنا
إلا الأيدي المكايه
والقوة المشلوله»
.. أختائهم يدخل الكادر بسرعة
أختائهم

بمشلوله حتى لا تستخدم فى منجبه
لامعنى لها بين إخوة متناحرين

خلفهم إله واحد.
حور محب
(بصوت عال يائس)
«مرنى أن أعزل

(يخفض صوته ولكن بثبات)
لا أستطيع تحمل لقبى الأجره
.. أختائهم يتوقف لحظة مذهولا
PAN (slight) ..

.. أختائهم يتحرك مبتعدا، فكره مشمت
وغاضب ثم يتوقف ويستدير بحدّة
تجاه حور محب (خارج الكادر)
موجهة إليه نظرة قاسية كمن يرفض
قبول هذا الواقع

.. حور محب يدخل الكادر
حور محب

(متأثرا ولكن بحزم)
«مرنى أن أعزل يا أختائهم/ لا تجهزنى
على خذلانك»
(سكون)

PAN ..

أختائهم يستدير مبتعدا ليجس دموع
للغضب التى كانت تتجمع ببطء فى
مقلبيّه إنه لا ينظر إلى الخلف هذه
المره.

ولكن يصعد ببطء على الدرج المؤدى
إلى عرشه

END OF PAN ..

أختائهم يتوقف فى منتصف الطريق
حور محب يظهر مرة أخرى فى
مقدمة الكادر.. مثل شخص قد تجر
كلهما وقف صامتا

(كلهما منظر جانبي فى الإتجاه
نفسه)

ناظرين إلى الفراغ نفسه الذى أمامهم
كلهما يجذب نظرة الآخر وكلمات
الآخر حتى لا يكشف الصراع
الحبيب داخل كل منهما

أختائهم
(بتماسك عظيم)

«إن أمرهم»
PAN (SLOW)+TRACK OR —
ZM.IN (M.S)

أختائهم بخطوات متعاقبة وحزن وقور
يستأنف طريقه إلى أعلى مارا بحور
محب الذى يخفض صهيدته فى تنكير
صيق..

أختائهم
(مواصلان دون مقاطعة)
«أقولها من أعماق قلبى
ولكن إذا رأيت

ومن أعماق قلبك
أنه إن يكن بمقدورك

أن تكبى
(فتره صمت)

عندئذ.. لن لقف فى سبيلك

TRACK IN (SLOW) ..

أختائهم يتوقف (بثلاثه أرباع
ظهره)

متنظرا.. ملصقا.. أو غير قادر على
التقدم

(صوت الخطوات يتلاشى مبتعدا إلى
الصمت)

أختائهم يستدير فجأة حول نفسه تجاه
حور محب (خارج للكادر).

أنصبر أنه لا تحقيق على هذا المشهد
الضحل الأخاذ الذى تتجلى فيه عظمة
«شادى» وبناعة الفتى العالى، وفكره
السياسى المتفرد، وإفته للساحرة الآمرة
سواء فى الوصف أو الحوار.

إن القارئ لهذا المشهد يدرك تمام
الإدراك أن سيدارو أختائهم لمؤلفه
«شادى» عهد السلام، لا يفرجه إلا
«شادى» عهد السلام، نفسه. وعزاء
القارئ فى ظنى أن «شادى» قد ترك
هذه الحققة للفرديّة لتظل باقية بين دفتى

كتاب. ■



من فيلم الكرسي



كرسى توت عنخ آمون نموذج للإبداع الفنى عند شادى عبد السلام

هاشم النحاس

• رئيس المركز القومى للسينما السابق ومستشار وزير الثقافة.

الفيلم «المومياء» يعتمد على قصة من تأليفه استخدمها من أحداث تاريخية معاصرة تتطابق بالمطروح على مجموعة مهمة من الآثار الفرعونية. أما فيلم «الفلاح الفصيح» فيعتمد مادته من إحدى قصص الأدب الفرعونى. ويستعرض «ألفاق» مجالات الثقافة المصرية المعاصرة من فنون تشكيلية وموسيقى ومسرح وكتاب وغيرها. ويدير «جيهوش الشمس» حول لقاءات مع أبطال العبور. أما ثلاثية المعارضة المصرية فتتناول في كل منها موضوعاً آخر لها أهميته هي على التوالى كما تشير إليها عناوينها «كرسى توت عنخ آمون»، الأهرام وما قبلها، رمسيس الثانى.

هوبر أن هذه الأعمال رغم تفرعها الواسع يجمع بينها بقوة وحدة الشعور

بمستبعد التطبيق مستمداً على الموسيقى والوثائق التى تصاحب الصورة، بينما يتخذ فيلم «جيهوش الشمس» شكل الرهبرتاچ ويستخدم مظهر مشهورة «نادية لطفي» لتوجيه السؤال. أما فى ثلاثيته العظيمة عن المعارضة المصرية التى بدأها بفيلم «كرسى توت عنخ آمون» فيمزج بين الخيال للرواى الذى يجسده للتمثيل، والواقع للتسجيلى الذى تجسده الآثار. ويأتى المزج بين المحصرين بميزان دقيق يصعب معه تصنيف العمل بين الرواى والتسجيلى وإن غلبت عليه ممة التسجيلية فى رأى.

وللى جانب التدرج فى الشكل لكل عمل من أعماله، نجد التنوع فى المعنوي، والتنوع فى الهدف للثقافى.

ق يمل شادى عبد السلام نموذجاً فريداً للفنان المبدع الذى لا يكرر نفسه فى أعماله.

من النظرة الأولى لأفلامه ندرك على الفور تمايزها عن بعضها. كل منها يمثل شكلاً من أشكال فن الفيلم. وكأنه أراد أن يقدم النموذج لكل منها.

إذا كان (المومياء) هو فيلمه الرواى الطويل والوحيد ففيلمه (الفلاح الفصيح) كان من نوع الرواى القصير، وأفلامه الأخرى وإن كانت كلها مما يمكن أن نطلق عليها أفلاماً تسجيلية إلا أن كل منها كان يمثل شكلاً مختلفاً عن الآخر داخل هذا الجنس الواحد من الأفلام.

فإذا كان فيلمه «ألفاق» يأخذ الشكل التقليدى - نوعاً - للفيلم التسجيلى إلا أنه



كرسى توت عنخ آمون

العميق بمصريتها، وهى فى مجملها بمثابة تجليات متلوعة لقصادات سينمائية . تؤكد من زوايا مختلفة الشعور بالمصرية والاعتزاز بالانتماء إليها. يتجلى ذلك فى بقطة الرعى التى تتألب « ونهس » (عقب موت الأب) فوقف فى وجه قبائله حفاظا على السومسيارات الأجداد فى فيلم « المومياة » . كما تتجلى هذه المصرية فى بحث الحياة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا على الشاشة من خلال إحياء نص فرعونى قديم فى فيلم (الفلاح القصيح) .

والى جانب وحدة الشعور بالمصرية التى تجمع بين أعمال شادى على نحو خاص . يجمع بين ثلاثيته عن الحضارة على نحو أخص بعض السمات الأساسية . وهى بقدر ما تؤكد وحدتها الخاصة داخل الإطار العام لأعمال « شادى » تمنحها تميزها الفريد . سواء على مستوى هذه الأعمال أو على مستوى السينما المصرية عامة . وأول هذه السمات المميزة للثلاثيته هى طريقة المعالجة الفنية الخاصة التى

« جيوش الشمس » هو بمثابة أنشودة حب وتقدير للجندى المصرى المعاصر الذى حقق معجزة العبور .

وتتلى ثلاثية للحضارة عودة إلى الأجداد ولكن بشكل آخر يختلف تماما عما سبق تناوله فى « المومياة » والفلاح القصيح . وينجح « شادى » فى هذه الثلاثية نحو التعبير المباشر عن هذه المصرية وتجديدها من خلال ما يتناوله من موضوعات أثرية بعينها .

والمصرية عند « شادى » هى الفرعونية أساسا . ويوضح هذا تماما من الموضوعات التى تدور حولها أفلامه . حتى الفيلمين اللذين يتناول فيهما مصر المعاصرة لا يخلو أى منهما من الملامح

المعنى بمصريتها، وهى فى مجملها بمثابة تجليات متلوعة لقصادات سينمائية . تؤكد من زوايا مختلفة الشعور بالمصرية والاعتزاز بالانتماء إليها. يتجلى ذلك فى بقطة الرعى التى تتألب « ونهس » (عقب موت الأب) فوقف فى وجه قبائله حفاظا على السومسيارات الأجداد فى فيلم « المومياة » . كما تتجلى هذه المصرية فى بحث الحياة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا على الشاشة من خلال إحياء نص فرعونى قديم فى فيلم (الفلاح القصيح) .

ويعتبر « آفاق » فى نظرى قصيدة حب لما يراه « شادى » جديرا بحبه من وجوه ثقافتنا المصرية المعاصرة . كما أن

سبق الإشارة إليها تجمع بين التمثيلي والتسجيلي. فالموضوع (التسجيلي) المطروح في كل منها عن الآثار يتم عرضه من خلال أحداث تمثيلية لها بعض الصلاحيات الدراسية للفنية بالتقدير الذي يسمح بتحقيق جانبية العرض للموضوع دون أن ينفسه في الأهمية أو يطغى عليه. بل على العكس يتم توظيفه بحساسية دقيقة لتعميق المعاني المطلوبة. فالدراما هنا لا تنصدها لذاتها وإنما لخدمة هدف ثقافي محدد.

وقد حرص «شادي» على استخدام الممثلين أنفسهم في أجزاء الثلاثية ليقيموا بالأنوار نفسها في كل منها. وهم هم الشباب الذي يصور الآثار ويعد عنها رسالته للماجستير وابن أخيه الطفل الذي تركه أبوه ليكون في رعايته أثناء سفره للعمل في الخارج. والأسطى «حسن» النقاش صديق الاثنين.

ومن طريق هذه الشخصيات الثلاث نتعرف في كل مرة على الموضوع الذي يتناوله كل جزء من أجزاء الثلاثية. حيث يعمل الأسطى حسن داخل المتحف المصري، ويصحب العم ابن أخيه الطفل معه إلى مواقع عمله حيث الآثار التي يدرسها ويصورها، كما يجمع بين أجزاء الثلاثية ويميزها نوعية الخطاب الذي تعمل وهو ما يتحدد وفقا لنوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب. والملاحظ أن هذه الثلاثية تتوجه بالخطاب على نحو خاص إلى الأطفال من تلاميذ المدارس. وإن كان مستوى الخطاب رغم بساطته في المرض به من العمق ما يفرى للكتاب بالمشاهدة. ومن هذه الناحية يصل «شادي» بهذا العمل إلى مستوى التلق من كبار الفنانين النظام الذين يفتق حول أعمالهم للكتاب والصغار ما، حيث يجد كل منهم في العمل المتعة الثقافية المناسبة له. وهو ضمن ما يكشف عنه التحليل التالي للجزء الأول من الثلاثية..

«كرسى توت عنخ آمون» كالموضوع الإبداع النقاش عند «شادي» عهد السلام.

.. يبدأ الفيلم بتقديم شخصية الرئيسيين: شاب في حوالي الثلاثين وطفل في التاسعة، قادمين من ميدان التحرير ويتجهان إلى المتحف المصري للآثار. وضمان محلات للتصوير على أحد المقاعد الحجرية بحديقة المتحف الخارجية وينتظران راكيس القسم الذي يتقبل بعد برهة، ويسيران معه إلى الداخل.

من خلال الحوار بين الشاب والطفل ثم حوار الشاب مع رئيس القسم نتعرف على الشاب محمود ومهيمته والطفل صلاح وعلاقته بمحمود وسبب مصابته له ومنها «يتعلم شيئا عن تاريخ بلاده» كما يقول محمود لرئيسه عندما يسأله عن الطفل.

بهذه المقدمة (من خلال مشهدى الافتتاح) يتحدد إلى جانب الشخصيات الرئيسية المكان والموضوع المقصود بالعرض والهدف منه بل والجمهور الموجه إليه العرض أيضا. وهو أن يتعلم الأطفال من أمثال صلاح شيئا عن تاريخ بلادهم.

ويقيد البناء للدرامي هنا بتجنب المباشرة الموجه في توجيه الأطفال تاركين لهم فرصة التوحد مع قريتهم على الشاشة.

.. عند باب الفرقة التي يجري دخلها ترميم كرسى توت عنخ آمون يتوجه الأستاذ مصطفى محمود بالتتبع إلى عدم الدخول لغير الماعين مشورا بذلك إلى الطفل صلاح الذي يضطر عمه محمود إلى تركه إلى جانب الباب على وعد بالعودة إليه سريعا. ولكن كيف للطفل إذن أن يرى الكرسى وما يجري به

الآن من ترميم وهو موضوع اهتمامنا الأساسي؟

قبل أن يقدم السيناريو العمل لهذه المشكلة التي هي بالأساس قضية درامية لحفز الإثارة، يلتزم الطفل للفرصة ليتجول حوله متأملا بعض الآثار فيوقف عند جزء من تمثال حجري لقبضة يد ضخمة على الأرض. يدور الطفل حولها ويعد أصابعها بينما نسمع من خارج الصورة صوت الأسطى حسن النقاش (الذي يظهر فيما بعد) والصوت ينفى «إنيك في إيدي يا عم نقدي الوطن بالدم وتبقى وحدة ويد واحدة...»

إن الإفصاح بهذا المقطع من الأغنية عما يمكن أن ترمز إليه هذه القبضة من معنى فريد وشديد الوضوح لا يبرره غير أن الفيلم موجه إلى الأطفال. ومن الملاحظ أن جزءا مماثلا لقبضة يد حورية ضخمة دارت حوله بعض أحداث رائعة «شادي» الأولى «العمياء»، مما يؤكد أن هذه القبضة وما تعمل من معنى تمثل أحد الأفكار الضرورية في ذهن «شادي». وإفصاحه هنا عن معناها الرمزي في ذهنه يلقي الضوء على استخلاصها في فيلمه السابق مما قد يساعدنا على فهم بعض إبداءه التي لم ينته إليها النقاد من قبل.

ويقبل «الأسطى» حسين، ويتبعه مساعده يفرشان ملاءات من البلاستيك فوق التماثيل لحمايتها من تساقط الدخان عليها أثناء نقل الحوائط والسقف. غير أننا لا نراه فيما بعد يذهب الحوائط بقدر ما نراه يفرش هذه الملاءات البلاستيك فوق التماثيل في كل مرة. ولم يكن تكرار هذه الحركة من قصور في إسدان حركة أخرى يقوم بها التماثيل وإنما جاء تكرارها لتأكيد المعنى الرمزي لها وهو ما نجبر عنه الحركة بذاتها من الاحتمان والحماية والحرص على الأثر.

ومما يزيد ذلك لجره «شادي» إلى تأكيد المعنى نفسه بصورة أخرى في مشهد آخر يأتي فيما بعد عندما يظن «محمود» أن «الأسطى حسين» يدخن أثناء عمله داخل المتحف فيؤنبه بشدة على ذلك، ثم يجيب أن ما كان يظنه سيجارة في فم «الأسطى حسين» لم يكن غير القلم الرصاص الذي يستخدمه في عمله. لكن الدرس القريبى المقصود يكون قد وصل إلى الصغار.. والكبار أيضا، خاصة وأنه يتبع هذا المشهد بشعر «حسين» بالضيق وخروجه من المتحف ليدخن سيجارته بالحديقة الخارجية، فيتأكد الدرس بأهمية الحرص على الآثار والحفاظ عليها سلبا (بالأنوب) وإيجابا (بتقديم التصرف السليم).

.. وعندما يخرج «محمود» من الغرفة المغلقة التي حرم صلاح من دخولها يكون من الطبيعي أن يهرع «صلاح» إليه بالسؤال عما داخل هذه الغرفة ويرد عليه عما بأن داخلها كرسى العرش «توت عتخ آمون» حيث يجرى ترميمه. ويطلب «صلاح» أن يراه فيحمله معه على كتفه ليلقى بنظره إلى الداخل من خلال اللصف الطرى الشفاف من زجاج الباب. ويسأل الطفل بعض أسفله عما يراه ويوجب عنها معه وما على هذا الوضع.

وإن كنا قد نفذنا مع الطفل إلى الداخل بهذه الحيلة التي لجأ إليها معه، إلا أن السائل بين الطفل والداخل يظل أيضا قائما مما يبتنى على عامل الإثارة ويضاف إلى مميزات هذه الحيلة أيضا أن تسمح برؤية جمالية خاصة لما يجرى بالداخل تعددها زوايا الرؤية كما تعبر عن الحميمية بين الطفل وعمه الذي يرفعه على كتفه.

وفي اليوم التالي عندما يحررك «محمود» الطفل خارج الغرفة. يصعد

الطفل - بدعوة من «حسين النقاش» - إلى أعلى السلم الخشبي ليشاهد ما يجري داخل الغرفة. ويغاجا «محمود» بهذا الوضع فيصرع نحو الطفل يأمره بالهبط خشية أن يقع من فوق السلم، ويقدم له بدلا من ذلك مقعدا صغيرا أيقف عليه حتى يمكنه اختلاس النظر إلى الداخل من خلف زجاج الباب الطوى. على أن يتجنب اكتشاف رئيس القسم لوضعه. ويستقر الاتفاق على اتخاذ هذه الحيلة، فنشاهد مع الطفل ما يجري داخل غرفة الترميم.

وإننا كنا نتابع ما يجري داخل الغرفة من خلال عيني الطفل «صلاح» ، فالعلامات التي تتطرق بما نراه نصلنا عن طريق الأسئلة التي يوجهها «صلاح» إلى عمه عندما يلتقي به فهر يسأل عن عدد القطع التي يتكون منها الكرسي، وهل جميعها من الذهب، وعمر الكرسي، هل هو أقدم كرسي في التاريخ؟ وعندما يعبر الطفل بحماس عن رغبته في معرفة كل شيء يذكرنا الم محمود برسالة الفيلم التعليمية عندها يرد عليه: «أيوه آمال أنا جانيك هنا ليه عشان تعرف الحاجات ديه»، ثم يردف بما يؤكد الأهمية التعليمية للمادة لما نراه بقوله: «الناس بتيجي هنا عشان تتعلم».

.. ولا تنصرف أسئلة الطفل عن الكرسي. كما أنها لا تقتصر على الكرسي وحده وإنما تمدد لموضوعات أخرى مما يتخطى به. ففي كل مرة يصعد فيها على السقفة للخشبي ليتابع ما يجري داخل الغرفة يوما بعد يوم تلور في ذهنه أسئلة جديدة يلقيها على عمه ومما داخل طرقات المتحف أخرجها في البيت أثناء ممارستهما لحايتهما اليومية.

ومن الطبيعي أن يكون أول الموضوعات المتعلقة بالكرسي والتي يسأل عنها الطفل: من هو صاحب

الكرسي؟ الذي يطم من عمه - إجابة على سؤاله - أنه تولى الحكم وعمره ٩ سنوات أى في عمر «صلاح» ، وعندما يأخذه عمه في اليوم التالي لمشاهدة توت عتخ آمون شخصيا. كما وعدة - نكتشف معه وهو بصوره (في لفظة متوسطة) إلى جانب التمثال التشابه الشديد بين وجهي صلاح والتمثال. ولا يأتي التطبيق الشعبي الذي يطلقه «محمود» «بخلق من الشبه أربعين» من قبيل الفكاهة أو الإيضاح لجمهور القوم. وإنما يأتي - أيضا لإبراز وتأكيد الدلالة التي يجرها مثل هذا التشابه العجيب عن علاقتنا بالأجداد رغم آلاف السنين التي تفصل بيننا وبينهم.

.. وفي البيت يقبل «صلاح» بين يديه صوته مع «توت عتخ آمون» على كارت كبير. ونطم من الرسالة التي يكتبها إلى والده على ظهر الكارت أنه سيرى في القند «أختاتون» أخا «توت عتخ آمون».

وأمام تمثال «أختاتون» في اليوم التالي ينكر «محمود» عن صاحبه أنه أول من دعى إلى عبادة إله واحد. ثم يسأل «صلاح»: «عارف «نفرتوتى»؟ الجميلة؟ ده يبقى جوزها» ثم يأخذه إلى تمثال ضخم «لأمنحيب الثالث» وإلى جانبها الملكة «تى» العظيمة، والذي «أختاتون وتوت عتخ آمون». ومن ثم يتم تعريف «صلاح» بأعضاء الأسرة الملكية التي ينتمي إليها صاحب الكرسي ويتسع بذلك موضوع الكرسي ليصبح مدخلا إلى معرفة عصر بقدر ما يصبح دلالة عليه.

.. ومن خلال التعريف بهذه الأسرة ينتهز «محمود» الفرصة ليقدم لابن أخيه الطفل نموذجاً من البحث الأثرى البسيط لإثبات حقيقة النصب بين «توت عتخ آمون» و«رولديه». ويتخذ «محمود» لطرحة

ولما كان من الاستحالة استخدام القطع الحقيقية التي يتكون منها الظهر في شرح - محتوياته نظرا لأهميتها التاريخية القصوى من ناحية وتمتعها وبفقدتها أيضا، لذلك لجأ، شادي، إلى شرحها في فيلمه عن طريق «محمود،» بواسطة الوسيلة الفنية التي يعمل بها وهي التصوير الفوتوغرافي. فبدأت هذا الاستخدام منطقيًا مع عمل محمود إلى جانب كونه عمليًا حيث تتوفر إمكانياته ويسهل استخدامه.

يمرض «محمود،» على «صلاح،» مجموعة من الصور تمثل كل صورة منها جزءًا معينًا من محتويات ظهر الكرسي. وقد تم فحص صورة كل جزء بحيث تظهر ماثلة لحقيقته الطبيعية في الشكل بكل انحناءاته وألوانه. ونظرًا لصغر أحجام هذه الأجزاء لجأ شادي إلى استخدام القطعة القريبة جدًا في هذا المشهد لتوضيح وإبراز كل جزء. فعندما يقدم «محمود الصورة التي تمثل الوجه (وهي مقصورة حول الوجه بدون إطار) نرى يد «محمود،» في لقطة قريبة تضع الصورة على جسم مسطح بينما نسمع صوته: «أدى صورة الباروك في موضعها أعلى صورة الوجه، والصوت يواصل: (وأدى الباروك مفتوحة من الحجر الأزرق وعليها الحاج من الذهب الخالص...)»

وهكذا يتم وضع قطعة بعد قطعة من صور الأجزاء التي تمثل صورة «توت عنخ آمون،» الموجودة على ظهر الكرسي حتى تكتمل الصورة، وصوت «محمود،» يواصل تحديد الشكل واللون والمادة المصنوع منها كل جزء وطريقة تركيبها، مستعينًا في الصورة بالإشارة بأصبعه لمناطق معينة كلما لزم الأمر، حتى يصل إلى آخر أجزاء للصورة وهو الحزام المرصع بالأحجار الكريمة.

«محمود،» حول هذه الطريقة الغربية عليه.

لا يجيب «محمود،» على أسئلة «صلاح،» هذه المرة وإنما يحيله إلى الأستاذ «مجدى،» الأثرى المدلول عن قسم الدجاجة في المتحف. ويتحقق للفيلم بهذه الحالة التنوع المستحب لشخصية الشارح، كما أن استعانة الأستاذ «مجدى،» بوسائل أخرى متنوعة للشرح يضفي الحيوية على شرحه، وتتمثل هذه الوسائل في الصور والألصاقات الإضافية والنماذج المصنوعة بالإضافة إلى الأدوات الأثرية الحقيقية المتوفرة.

ويطلع «صلاح» بذلك على أدوات الدجاجة عند الفراعة وطريقة استخدامها. ويشاهد نموذج لـ«كان النجارين» وهم يعملون. ولا ينسى الأستاذ «مجدى،» أن يأخذ «صلاح،» إلى متحف نجار الملك واسمه «توتنغو،» وإلى جانيبه زوجته. مما يسد «صلاح،» كثيرًا برؤيته.

وللملاحظة الطريفة التي لا بد وأن يدركها كل من كان قريبًا من «شادي،» أن الصوت - المصاحب لشخصية الأستاذ «مجدى» هو صوت «شادي،» نفسه. ولا أدرى الدوافع للنفسية أو العملية التي جعلته لجأ إلى ذلك، لكنه حسن فعل، فقد قدم بهذا العمل نموذجًا فريدًا للأداء الصوتي التعليمي بما فيه من حنان وشفاء وعفق وتأمل

.. وإذا كان الكرسي يحيلنا إلى موضوعات أخرى تتطرق به ولها أهميتها، إلا أنه يظل هو الموضوع الأساسي المطروح الذي تدشوق إلى اكتشاف أسرارها وتلوث جمالياته، لذلك كان من الطبيعي عقب مخاضة تركيب ظهر الكرسي لدخل غرفة الترميم المظلمة، أن يفتلنا الفيلم إلى «محمود،» حيث يشرح لعلاج محتويات ظهر الكرسي التي تكون الشكل الفني له.

هذا النموذج البحثي مدخلًا لشكاليها وهو يشير إلى التخلل المزجج للوالدين بقوله: «فيه ناس بيقولوا إن ده أبوه وأمه وناس بيقولوا أنه جده وجدهته ويسألوه «صلاح،» وأنت رأيك إيه؟» «يقدر عليه: «أبوه وأمه ويسأل الصبي: وعرفت إزاي؟» فيأخذ عمة ثوبت له ذلك أثرًا.

ونرى في لقطة قريبة حفلة شعر الملكة «تي،» في داخل فترية بينما نسمع صوت «محمود،» ويقول عنها: كانت مسحوبة داخل الثابوت الصغير ده «ونرى الثابوت الثاني بينما يواصل الصوت، والثابوت ده كان جوه الثابوت الذهب الكبير ده، ونرى الثابوت الذهب الكبير وهذا يقول «محمود،» كل دول لقوم معاه في مقبرته. ثبتت أهم بها أزياء... تبقى أمه ولا آلا؟

ولا يفوت «شادي،» هذه الفرصة لينهى الحوار بين «محمود وصلاح،» باستنتاج مدى الحب الكبير المتبادل بين الأم وأبها. فيتجاوز هذا المشهد بذلك أهميته التعليمية إلى تحقيق أهمية تروية، فهو إلى جانب ما يقدمه من معلومات.. يطرح بمسألة منهاج علميا للتفكير والبرهنة على أساس الدلائل الحسية. كما أن الاستنتاج الذهني الذي تتوصل إليه عن الرابطة الأسرية يؤكد قيمة اجتماعية لها أهميتها وخاصة بالنسبة للنشء..

.. وكما كان الكرسي مدخلًا إلى التعرف على صاحبه وأسرته الملكية، يكون الكرسي أيضًا مدخلًا إلى التعرف على أحد وجوه الحياة المرفية عند الفراعة، ونطى بها حرفة الدجاجة وأصحابها. ويأتي ذلك تلقائيًا عندما نلاحظ «صلاح - أثناء متابعتنا لمعلومات ترميم الكرسي الأخير - عدم استخدام المسامير في تركيب أجزاء الكرسي ببعضها (حيث يتم للتركيب والتعشيق) مما يؤثر تساو لاته التي يوجهها إلى عمة

وبهذه الطريقة، مستخدماً أبسط النماذج المختلفة والمناسبة وأكثرها فاعلية (الصورة الفوتوغرافية، اللقطة القريبة، الصوت من خارج الكادر) يلجج محمود وأر شادى، بمعنى أصح، فى تعريف «صلاح» (وتعريفنا) بكل محتويات ظهر الكرسي العديدة وطريقة تركيبها المعقدة لتأخذ شكلها الجمالى الذى انتهت إليه، مما يقرنا كثيراً من تقدير القيمة العالية لهذا العمل وتذوق ما به من جمال والاحترام العميق لصانعه.

.. واستكمالاً لتقريب صورة الكرسي كله (وليس الظهر فقط) إلى الأذهان لجأ شادى إلى استخدام الصور الفوتوغرافية مرة أخرى ولكن بطريقة مختلفة حيث يهدى «محمود» لصلاح مجموعة من الصور تضم كل منها صورة جزء كامل من أجزاء الكرسي بحجمه الطبيعي. وفى البيت لجأ، «صلاح» إلى كرسي عادي بمساند يغطي كل جزء منه بصورة الجزء المكمل له فى كرسي «توت عتيق» «آمسون»، على أمل أن يكون فى ذهنه (ونحن كذلك) صورة متكاملة للكرسي.

ولاشك أن هذا التصرف إلى جانب ملائمة فى التعبير عن روح الطفولة لدى صلاح لتخفى أهميته كوسيلة تروية للإثارة الخيالى كما أنه يمهّد للانتقال للمشهد التالي الذى نتابع فيه مع «صلاح» المراحل الأخيرة من تمثيق أجزاء الكرسي الحقيقى ببعضها. وتظهر ملامح الكرسي بوضوح لأول مرة داخل غرفة الترميم.

إن فرصة «صلاح» برؤيته للكرسي - أخيراً وقد اكتمل تركيبه التى يطن عنها لعمه وهو يجرى قافراً نحوه فى حديقة المتحف. ليست مجرد تمثيل عن فرحة طفل، ولكنها أيضاً تمثيل عن الفخر والاعتزاز بعمل الأجداد. وهى دعوة لبقية أفرانه «من المشاهدين» لمشاركته

هذا الاعتزاز. ويؤكد هذا السعى رجاء «صلاح» لعمه فى البيت - بالموافقة على دعوة اثنين من أصدقائه بالمدرسة لمشاهدة الكرسي.

.. يمثل الكرسي للحن الأساسى فى هذه السيمفونية السيمفونية وكما يكون للحن الأساسى بمثابة القاعدة التى تقوم عليها بقية الألحان، تخرج منها وتعود إليها، كذلك ظل الكرسي. لذلك لزم قبل أن نعود للكرسي مرة أخرى وأخيرة ينتهى بها الفيلم بعد أن انتهى العمل فى ترميمه أن نتركه لتتابع مع «صلاح» وصاحبيه بعض اللقطات التى تمهد لهذه العودة الذرية والنهاية.

قناع «توت عتيق» «آمسون». من الذهب الخالص. يبرق بقوة وجمال عن ملامح صاحبه خفة أثرية تطوف كل تقدير. لذلك نرى القناع بملأ الشاشة وحده ويقل صلاح مع صديقيه ويحذر لهما عن اعتزازه وفخره بهذا القناع «اللى لف العالم كله» على حد تعبيره.

وبينما هو يقدم لصاحبيه بعض المعلومات عما يشاهدونه من التوابيت التى كان القناع داخلها، يقبل عليهم العم «محمود» الذى يدعوهم إلى الإسراع معه للحاق بمشاهدة مركب الكرسي. ويهرول الجميع يلتفتون من مكان لآخر بحثاً عن زاوية أفضل للرؤية.

.. وتتجلى مهارة «شادى» عبدالسلام، فى استخدام اللغة السيمفونية التى تكشف عن أسلوبه فى تقديم مركب الكرسي المهيّب، حيث يحمله على محفة مجموعة من الرجال وحولهم بعض المسؤولين. والجميع يصعد على درجات السلم الحريض بحركة بطيئة يفرسها (على مستوى الواقع) الحرس على اللحظة التى يحملونها، لكنها تدير (على المستوى الرمزي) عن الهيبة والعظمة والجلال مما يشع من الكرسي وتاريخه

وما يدل عليه وقد أصبح دلالة على عصر بأكله... وياله من عصر!!

واللقطة بزوايا من أعلى فيبدو الكرسي فى القلب محاطاً بالرجال كما تبدو الحركة الصاعدة من أسفل الكادر إلى أعلاه وكأنها ساعدة إلى السماء. وحتى يعطى شادى لهذه الحركة أطول مدى ممكن لتأكيد معناها وللمتعجج جمالها يجعلها بديل ضعيف إلى اليمين مما يسمح لحركة الصعود عند نهاية مجموعة درجات السلم أن تدور مبدئياً لتواصل الصعود لمجموعة الدرجات التالية حتى تخفى أعلى يمين الكادر.

وعندما يواصل المركب حركته الجبلية داخل السلم متجهاً من الشمال إلى اليمين فى طريقه إلى مقر الكرسي الأخير يتم التصوير بكاميرا على عربة تتابع حركة المركب بسرعة نفسها وفى الاتجاه نفسه من الشمال إلى اليمين وخلال المتابعة يقطع الرؤية بيننا وبين المركب التحف الأثرية المختلفة المعروضة بطول الممر، مما يكثف المظهر ويجسد أبعاده المكانية من الناحية الجمالية الحسية، كما يوحى من ناحية المعنى بمشاركة بقية الآثار احتفالها بقدم الكرسي واستقبالها له فى عروفته ليملأ مكانه فيما بينها، ويسرد مكانه التى غاب عنها أثناء ترميمه.

.. ولاينتهى الفيلم بوضع الكرسي داخل القفازية الزجاجية الكبيرة الخاصة به، ولايبدأ أن يدور حوله «صلاح» ثم يتوقف ليلقى عليه نظرة انبهار يرفع بعدها كفيه ليصفق إعجاباً بما يراه. ولكن كان علينا أن ننتظر حتى تكتمل بعض العلاقات وملها العلاقة المتوترة بين «صلاح» والأسناد «مصطفى» رئيس القسم الذى لم يرحب بوجود «صلاح» فى بداية الفيلم وحرمة من دخول غرفة الترميم.

إن الأستاذ «مصطفى» وأتى في اللحظة الأخيرة ليولى «محمود» من كاميرته التى أعدها على الحامل لالتقاط صورة الكرسي داخل قريشته. ويحضى الأستاذ «مصطفى» على الكاميرا لينطلق للصورة بنفسه. ويفاجأ صلاح بإشارة من الأستاذ «مصطفى» تحلى رغبته فى تصوير «صلاح» مع الكرسي.

وعلى الصورة الفوتوغرافية التى تضم وجه «صلاح» المبحس وخلفية الكرسي تنزل عناوين الفيلم.

وبذلك تكتمل دائرة العلاقة الدرامية بين «مصطفى» و«صلاح» التى فجرتها البداية وخلصت ترزرا بين طرفيها. فتكون هذه الصورة بمثابة النهاية السعيدة لهذه العلاقة كما تكتمل دائرة العلاقة - على أفضل ما يكون - بين «صلاح» والكرسي. وتكون صورته معه بمثابة المكافأة التى يستحقها بجداره عن عشقة للكرسي وقد نجح فى أن يجعلنا نشاكره هذا العشق. والفضل لمبدع الفيلم «شادي عبد السلام».

ومن التحليل السابق يمكننا أن نخلص لأهم الأبعاد التى تعدد سمات هذا الفيلم النموذج على النحو التالى:

التعليمية :

وهى أبرز ما يتميز به هذا الفيلم الذى يقدم واحدا من أنجح نماذجها إن لم يكن أنجح ما قدمته السينما المصرية فى هذا المجال.

ويتمثل هذا البعد فيما يقدمه الفيلم من معلومات رفيعة عن موضوعه الأثرى الذى وقد حرص الفيلم على تقديم هذه المعلومات على جرعات يفصل بينها مواقف درامية تسمح باستيعاب ماتقدم منها ونمدها ما يتلوها. كما يتميز بتحدد وسائل الإيضاح اللازمة لاستيعاب

معلوماته من صور فوتوغرافية إلى رسوم إيضاحية إلى نماذج مجسمة بالإضافة إلى الآثار التى هى محوره الأساسى. كما لجأ إلى تنويع الشارحين فلم يقتصر على فلم محمود وإنما تحمل الأستاذ «مجدى» جزءا من الشرح كما قام الطفل نفسه بتقديم بعض الخطوات لمدينته فى النهاية.

ورغم وفرة الخطوات وكثافتها فهى تتكربط معا، حيث تدور جميعا حول بؤرة رئيسية واحدة هى الكرسي. وبذلك حافظ الفيلم على مبدأ الربط بين الخطوات الذى يمثل مبدأ أساسيا فى التعلم، بالإضافة إلى وضوح العرض وبساطته.

التربوية :

لا يقتصر الفيلم على تقديم المعلومات مراعى للمبادئ التعليمية الصحيحة، وإنما يوسع تأثيره بما يطرح إليه من غرس اتجاهات تربوية سليمة لدى المتلقى مما يعينه على صياغة حياته بشكل أفضل.

ولعل أهم ما يقدمه الفيلم من هذه الناحية هو النموذج للتفكير العلمى السليم من خلال البرهنة على العلاقة الأسرية بين توت عنتخ وأمون وأمه من خلال الدلائل الأثرية الملموسة وتحليل العلاقة بينها.

ومنها أيضا إثارته للخيال فالفيلم كله قائم على إثارة الخيال شأنه فى ذلك شأن أى عمل فى ناضج فدرية جزء من الكرسي مثلا كفضيل بإثارة الخيال لاستكمال صورته فى الذهن، ومشاهدة النماذج المجسمة داخل دكان التجارين وهم يعطون كفيل بتصوير الحركة، ولكن الفيلم تضمن من المشاهد ما هو بمثابة تدريب على تنشيط الخيال مثل مشهد صلاح وهو يخطى أحد كرسي البيت بصور الأجزاء المختلفة لكرسي توت عنتخ أمون لمساعدته فى خلق صورة ذهنية عن الكرسي.

ومن أبرز توجهيات الفيلم التربوية التى اهتمت بفهرسا تنمية الشعور بالحرلم الآثار بالحرص على حمايتها. يوضح ذلك بداية من منع غير الساملين من دخول غرفة الترميم ومنهم «صلاح» الذى ظل خارجها طوال الفيلم رغم تشوقه لمشاهدة الكرسي داخلها، كما يوضح من الاهتمام بتغطية الآثار. وكان أعلف مشاهد الفيلم دراميا حول مسألة منع التدخين داخل المتحف على نحو ما سلف ذكره احتراما للنظام المعمول به حماية للآثار.

ومن التربوية أيضا ما دار بين «صلاح» وعمه حيلما يسأل «صلاح» عما إذا كان مسافر للعمل فى الخارج مثل أبه بعد الانتهاء من رسالته فجيبيه عما بالفى «لا يا صلاح الشغل كثير هنا ولازم يعمل».

وقد مر هذا التوجه سريعا دون تأكيد ضمن ما يدور بين «صلاح» وعمه من حوار ما قد لا يسمع للمشاهد بإدراك العلاقة بينه وبين موضوع الفيلم. ولكن إذا أدركنا أن الشعور بالانتماء هو غاية الفيلم أدركنا قيمة الجارة وارتباطها بغايته.

إن أهم الاتجاهات التربوية التى يفهرسا الفيلم فى النفوس هو الشعور بالانتماء، ويفهرسا للفيلم من بداية إثارة التشويق لرؤية الأثر واكتشاف التشابه الشديد بين الطفل وشمال توت عنتخ أمون، مروراً بكل حوالت الفيلم التى تعمل على تنمية هذا الشعور من خلال ما تخلقه من مشاعر الحب الذى يلهم مع نمو معرفتنا به وطريقة تناوله الحميمة له.

الحميمية :

وهى البعد الأساسى فى الفيلم الذى يحكم كل العلاقات. تكشف عنها العلاقة بين «صلاح» وعمه «محمود» الذى يحرص على أن يصحبه معه، وأن

يطعمه، ويحملة على كتفه إذا لزم الأمر ويهديه الصور، ويشبع تشوقه للمعرفة.

كما يكشف عنها علاقة الحب بين توت، عنخ آمون وأمه التي يوضحها الفيلم عن طريق الآثار الملموسة. وأيضا نجد هذه الحميمية بين «صلاح» وأصدقائه الذين يحرص على مشاركتهم له في متعة التعرف على الآثار. حتى العلاقة المتوترة الوحيدة بين «صلاح» والأساذ «مصطفى» تنتهي بالمصالحة مع نهاية الفيلم.

ولا تقتصر هذه الحميمية على العلاقات الموجودة في الفيلم بين الأشخاص وبعضهم وإنما تتمثل أيضا بين الإنسان والآثار. وهو ما تؤكد علاقة كل شخصية من شخصيات الفيلم بالآثار ابتداء من الأساذ «مصطفى» الذي يحرص عليها بكل حزم. ومسروا بالأسلى «هسين» الذي يخشى عليها من إصابتها بدهاناته أو دخان سيجارته.

ولسنا بحاجة للقول إلى أن علاقة كل من «صلاح» وعمه بالآثار هي علاقة عشق حقيقية وكانت صورة «صلاح» مع الكرسي في نهاية الفيلم أفصح تعبير عن هذه الحميمية التي ترتفع إلى مستوى اللشق.

احترام الطفل

وابراز روح الطفولة.

لم أشاهد فيلما مصرياً يحترم الطفل ويفهم روح الطفولة على هذا المستوى من الطيبة والعمق كما في هذا الفيلم. معظم أفلامنا للأسف - إما أن تقدم الطفل المعجزة الذي هو مصغر رجل أو مصغر امرأة كما قدمت الأفلام الروائية المثلثة «فهرزون»، أو أنها تتعامل باعتباره كائناً مختلفاً غريباً كما يتضح في كثير من برامج الأطفال للتلفزيونية. ولكن «شادي» في هذا الفيلم يقدم لنا نموذجاً

فرداً في التعامل للصحي والصحيح مع الأطفال سواء على مستوى الأداء الممثل أو مستوى المخاطبة (الجمهور)

كان «صلاح» في الفيلم نموذجاً للطفل المصري الذكي المتويع والمتشوق للمعرفة ولكن دون أن نفقد روح الطفولة وفي حدود عمره تماماً (٩ سنوات)، وهو ما يكشف عنه نوع الأسئلة التي يوجهها ومستواها ونوع الحوار بينه وبين عمه. كما تعبر عنه المواقف التي تضمنتها الفيلم.

وعندما يهديه عمه أول صورة فوتوغرافية لرأس الأسد التي تمثل جزءاً من الكرسي، يضع الصورة - بروح الطفولة - على وجهه ويسأل عمه «أنا أبقى إليه ويرد عليه عمه.. أسد، وبهذه الحيلة الطفولية نرى الصورة الهادة».

ومن الأسئلة الطفولية التي تعبر عن خلطه بين التمثال والواقع عندما يرى للتماثيل الضخمة يسأل عمه «كل الفراعة كانوا كبار كده؟» وهو تصور أسطوري شعبي أيضاً ويقودنا هذا السؤال الذي وصفه «شادي» على لسان طفله إلى تصحيح هذا التصور بإجابة «محمود» عليه بقوله: «لا كانوا زينا كده». والتقريب والربط بين الحاضر والماضي يضيف محمود في إجابته «أنت مش شفت إعلانات السيما الممثلين كبار كده».

ولأنه طفل فإن أهم ما يلتفت نظره في مشهد الدجاجة عند الفراعة أو تماثيل نجار الملك الذي يفخر برؤيته ويكون أول ما يتذكره وفرح عندما يقبل عليه عمه أنا شفت نجار الملك.

كما يكشف عن طفولته الذكية محاولة تجسيم كرسي توت عنخ آمون بخواله مستعينا بصور الأجزاء المختلفة لكرسي توت عنخ آمون.

ويأتى تصفيقه بحياة - للكرسي في وضعه الأخير تعبيراً تلقائياً عن فرحة الطفل، وعندما يرى عمه بجهاز معداته لالتقاط صورة الكرسي داخل الفترة لا يستطيع الطفل «صلاح» أن يقاوم رغبته في النظر إلى الكرسي من خلال الكاميرا مما يسبب لعمه بعض الإزعاج. ولا يهيناً حتى يطلعه عمه كاميرا صغيرة يشبع بها رغبته الطفولية.

وماكان لهذه المواقف وغيرها على طول امتداد أحداث الفيلم أن تعبر عن روح الطفولة بحق لولا أداء الطفل الموهوب «هوشم» عبد الحميد الذي قام بدور «صلاح» فبحت جميع حركاته وسكناته بتلقائيتها مبررة بصدق عن هذه الروح الطفولية المحببة، ولأنه أن الفصحى يرجع أيضاً «لشادي» عبد السلام، الذي اختاره والذي أدار حركته ووضع له عباراته.

بساطة

اللغة

السينمائية

البساطة والوضوح أهم ما تتسم به لغة الفيلم السينمائية. تفرضها عليه طبيعة موضوعه، وهذبة التلخيص الترويض، وللجمهور المستهدف.

لم يلجأ «شادي» في هذا الفيلم إلى لغة سينمائية معقدة. كما لانتج في لغته أي ترغف ثقافي مما قد نلحظه في أفلامه الثلاثة الأولى «الموسياء» و«الصلاح الفصح» و«أفاني»، ولانجب به حتى تلك الكادرات التي تظن عن مهارتها أو جمالياتها الخائفة دون أن يعنى ذلك افتقاره إلى مراعاة جماليات الصورة.

لقد جتج «شادي» إلى أسلوب سينمائي غاية في البساطة رغم عمق التعبير عن موضوعه، وقد اعتمد شادي على اللقطة القريبة والقريبة جداً في تقديم التفاصيل الصغيرة كما فعل في تركيب الصور الفوتوغرافية التي تمثل

أجزاء الصورة الموجودة على ظهر الكرسي أو مع شسرح نماذج أدوات الدجاجة.. ولجأ إلى حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى أو العكس لاستعراض التماثيل الكبيرة لإبراز تفاصيلها مع تأكيد ضخامتها معا. واقتصد في استخدام حركة المتابعة بالكاميرا على العربة مما ضاعف من جمال لقطة المتابعة في المشهد الأخير. ولم يتردد في استخدام الزوم في الاقتراب أو الابتعاد عن الموضوع رغم مألها من محاذير استطاع أن يتجنبها بدعوة الحركة.

وكان بارعا بوجه عام في استخدام إطار الصورة عامة أو متوسطة أو قريبة، ليحدد داخله الموضوع المطلوب.

وكانت خبرة «شادي» وحساسيته الفائقة وراء احتفاظ الموضوع الأساسي في الصورة بالتأكيد المناسب في حالة كثرة العناصر وذلك بالتحكم في تنسيق مفرداتها وتوزيع درجات الإضاءة عليها واختيار الزاوية المناسبة.. ويبدو ذلك بغيرة غير ملحوظة مما يعبر عن تمكن «شادي» من التحكم في أدواته. ويحقق بمهارة عالية البساطة للغة المطلوبة.

المصرية

هي جماع كل ما ذكر من أبعاد لهذا الفيلم. والرباط المتين الذي يجمع بينه وبين بقية أفلام «شادي». ويشع بها كل كادر من كادرته.

ولسنا بحاجة لإيضاح ما هو واضح بذاته عن علاقة المصرية بالموضوع (الأثار المصرية) أو غايته (الانتماء) أو شخصياته التي تعبر عنه. ولكن لعل ما يستحق التنويه بحق ويميز هذا الفيلم وأفلام «شادي» عن غيرها هو تمثل «شادي» لأسلوب الفن المصري القديم في أفلامه، الأمر الذي يحقق التكامل في عمله بين الشكل والمضمون على نحو غير مسبوق بالنسبة لفكرة المصرية.

لقد جاء الفن المصري القديم تعبيراً عن الإيمان العميق بالبعث. لذلك حرص على الصدق في رسوماته وتماثيله حتى يعبر الروح أن تستدل على صاحبها فتخل فيه يوم البعث. ولم يكن الصدق هو الارتباط الحرفي بالواقع وإنما التعبير عن جوهر الواقع في أحسن صورة. وتمثل هذه السمة إحدى سمات الفن المصري القديم إلى جانب سمات أخرى مما تفرسه هذه النزعة الروحانية وتضفي عليه طابعه الخاص المميز.

فإذا كان الفنان المصري القديم لا يحرص على الارتباط الحرفي بواقعية الشكل حيث يجمع في رسمه بين الوجه في وضع جانبي (بروفيل) ولحين داخله في وضع المواجهة وكذلك الصدر في وضع المواجهة.. وذلك من أجل الحصول على الوضع الأفضل لكل جزء من أجزاء الموضوع، فإن «شادي» كما شاهدنا في الفيلم لا يتردد - للسبب نفسه - في وضع صوته على صورة شخص آخر.

والواقع أن اللغة السمائية تتيح هذا التكنيك بطبيعتها، بل تفرسه عامة على النسورة والصوت عن طريق المونتاج فضلا عن الدوبلاج والمكياج، مما يفقد هذه السمة خصوصيتها التي تميز أسلوب «شادي» وتربطه بالفن المصري القديم حيث تشاركه فيها بقية الأفلام وفقا لمبتليات اللغة السينمائية. ولكن لعل أهم ما يميز هذه الخصوصية لأعمال «شادي» وأعمال الفن المصري القديم، ويميلها طابعها الخاص، هو ما يمكن وصفه بالروحانية التي تتجلى في: الرقة في مقابل العنف، والسكونية في مقابل الحركية، والعقلانية في مقابل الماطفية.

ورغم اختلاف الهدف أو الغاية العملية من أعمال «شادي» عبيد السلام، السينمائية عن أعمال الفنان المصري

القديم إلا أن «شادي» يتملحه لخصائص الفن المصري القديم جعل من أعماله الاتحاد السينمائي لأعمال الفراعنة الفنية، إذ حافظت أعماله على السمات نفسها التي انصفت بها الفن الفرعوني القديم.

وتتمثل الرقة في الفن المصري القديم في خطوط رسوماته الانسيابية اللينة فلا نجد من ناحية الشكل خطوطا حادة في الرسم أو وضعا غريباً أو حركة عنيفة لتمثال. ويتجنب الفنان المصري القديم مشاهد العنف. وإذا تناولها في موضوع الحروب مثلا يكتفي بالتعبير التمثيلي عنها. انظر لوحة نارمر مينا مثلا وهو يمسك بيد العدو الراكع أمامه ويرفع يده الأخرى هراوته. إنها أشبه بالرسم الإيضاحي للحدث، وهي في الواقع بديل للكتابة المجردة للتعبير عن الحدث وليس تجسيدا له. وكذلك الحال في لوحات الحروب الأخرى. أما صور الصيد أو للنحت البارز لها على الحوائط فقد جاءت في شكل جمالي مريح للعين أقرب إلى رقص الباليه وبه فسر واضح من الزخرفية. وفي كل الأحوال يعتمد المصري القديم عن تجسيد الصراع أو العنف.

وكذلك يفعل «شادي» في أفلامه. وعندما تعرض لحادث قتل في «المومياء» اكتفى بأن ترتفع اليد بالسلاح الحاد لطعن الضحية. ولم نشاهد عملية الطعن نفسها أو نشاهد دما أورد الفعل على الضحية، ولاشك أن «شادي» في آخر أعماله التي تمثلها ثلاثية الحضارة المصرية قد اهدى إلى الموضوع والهدف الذي يتفق وقلسته من هذه الناحية. وهو في هذه الثلاثية ومنها الفيلم موضوع الدراسة لا يعتمد عن مواضيع العنف فقط بل يجعل من الرقة موضوعه وهدفه وأسلوبه.

وهو ما نلمسه من ناحية الموضوع في علاقة الناس ببعضهم وخاصة العم محمود بابن أخيه كما نلاحظه في علاقة الإنسان بالآثار. أما من الناحية الشكلية فتتضح هذه السمة في حركة الكاميرا اللعامة ونقلات المونتاج المريحة. ولأنك أنها السمة المطلوبة بالنسبة للجمهور المستهدف للقيم وهو جمهور الأطفال.

أما عن السمة الثانية التي وصفناها «بالسكونية» فهي ما يشير إليه «ثروت عكاشة» في كتابه الموسوعي عن الفن المصري القديم ج٢ (ص٣٤) حين يقول: «الفنان المصري لا يحن بالتعبير عن الحركة إلا في القليل» كما يقول في موضع آخر من الكتاب نفسه (ص٣١٦) «لأنك نلمح أثرا للحركة في التمثال المصري غير تقديم القدم اليسرى قليلا تعبيرا عن بدء السير أو النشاط» وتقديم اليد اليسرى القابضة على العصا المرتكزة على الأرض للاستعانة بها على السير أو للتعبير عن الهيبة والرياسة. والفنان المصري إنما يفعل ذلك حرصا على عدم التشتيت ومراعاة للتركيز الراجب على المعنى الأساسي للصورة أو التمثال.

كذلك فعل «شادي» في أفلامه، ومنها «كرمي توت عثخ آمون» حيث نلصق بوضوح الاقتصاد في الحركة وطء الإيقاع. نلمسه في حركة الممثل أحيانا أثناء الترميم، ومسيرة مركب الكرمي، ووضعته في القفريته) وهي وإن كانت تبدو غير واقعية أحيانا إلا أنها تتفق والموضوع الذي يملحها هذا المطلق، وهو

ما تكشف عنه أيضا حركة الكاميرا والانتقال من لقطة إلى أخرى، كما نلاحظه أيضا في طء بعض إجابات «محمود» على أسئلة «صلاح» فتبدو الإجابة كما لو كان يستحضرها من أعماق التاريخ.

والإيقاع البطيء المتمهل عامة هو سمة أساسية بارزة في أسلوب «شادي»، للحصول على فرصة أوسع للتمائل والاستيعاب للموضوع. وهو بهذا الإيقاع يقترب كثيرا مما يتسم به الفن المصري القديم من سكونية لتحقيق الهدف نفسه.

ومما يؤكد طابع الروحانية في أعمال الفنان المصري القديم تجنبه للتجسيد الحسي للعاطفة والتعبير عنها بأسلوب عقلاني (بارد). فالزوج والزوجة اللذان يجلسان إلى جانب بعضهما، يبدو كل منهما في نظره المتجهة إلى الأمام كما لو كان لا يعنيه أمر الآخر. ويكتفى الفنان القديم بإظهار العاطفة التي يكنها أحدهما للآخر بأن يجعله بطوقه بذراعيه أو يشدا أيديهما معا (انظر ص٣١٦ الفن المصري للروت عكاشة)

كذلك فعل «شادي» بداية من أول أفلامه «الموميا» حتى إنه في أقصى درجات تعبيره عن العاطفة الجلسية بين ونيس والفناء، يكتفى بالتعبير عنها من خلال تكوين الكادر (الرمزي المشحون بالإيهام) دون الاقتراب من التجسيد الحسي للعلاقة. كما كان الكادر ثابتا وحركة السمتين كذلك رغم الصراع لمستخدم بين زوجة رئيس القبيلة المتوفى

وهي جالسة بثبات على الأريكة في الوسط والعمان يقفان على جانب والابن الأكبر على الجانب الآخر طوال المشهد في كادر ثابت شديد الزوخم. والحوار الحاد يدور بين الأطراف دون الاقتراب من الوجوه تجنباً لتجسيد حرارة الانفعال وطلباً للتركيز على الحوار. والفيلم كله نموذج خاص لهذه المعالجة العقلانية الباردة. ولعل هذا كان السبب الأساسي في عدم تجارب جمهورنا الذي نرى على الميولودراما وتجسيد العواطف.

ويتسحب الانجاء نفسه في المعالجة على فيلم «الكرمي...» وإن كان الموضوع هنا والهدف منه أكثر ملاءمة وتطلبا لهذا النوع من المعالجة. فالعاطفة الأبوية «لمحمود» نحو ابن أخيه تترجم إلى عملية تربية تعبر عنها الأحداث الموضوعية. كما يتم التعبير عن العاطفة التي تربط الأشخاص بالآثار بالأسلوب نفسه من العقلانية وذلك بالابتعاد عن الأسطورية (بل فيها) وتجنب المبالغة العاطفية، والاكتفاء بتقديم المعلومات الموضوعية، وهو ما يحمي الفيلم من السقوط في رذيلة الشوفينية العنصرية، ويربط بينه وبين الأسلوب الفرعوني ويؤكد صفته.. المصرية.

وهكذا يتحقق «لشادي» ما كان يصبو إليه بقوله «أريد أن أعبر عن نفسي، وأريد أن أعبر عن مصر»... ويتحقق له ما يمكن أن نطلق عليه «المصرية» في السينما. ■



الموميايا

بين التشكيل والتجسيد

محمد إبراهيم عادل

أساذ للتصوير السينمائي بالمعهد العالي للسينما.

نورا أكبر، مما قد يحقق له في صوره السينمائية.

وفي فيلمي «الموميايا» و«الفلاح الفصح» لشادي عبد السلام فإن تراكم الحقائق التشكيلية قد شكلت ضغطا على الخيال المعتمد من الماضي، كما مثلت هدفا لا يمكن توصيل الدراما للضمير دونه، بل إنه في مثل هذه الحالة الأخيرة قد تحول هذا الضغط إلى جفاف في أنفاس الفيلم السينمائي ذاته إذا لم يتعمل المرء فضع جوارحه للضامرة على الشاشة. وعندها دعيت لكتابة هذا المقال، لم يرغب عن ذهني، ولو للحظة واحدة، أن النقد السينمائي الذي يمثل هدف هذا المقال، ليس هو ذلك الذي تصدعنا به الصحافة اليومية، لكنه قيمة ثقافية تدعى الوعي بالآثار الفنية وتقديرها وفهمها.

محمور بفعل الخيال وهو الذي يرفدها بما يخزنه في لاوعيه من آلاف الحقائق الميثاقية والجمالية، رغم ما تبدو عليه للوهلة الأولى، وكأنها عالم متوحده، ولكنها في الحقيقة حركة إدراكية غير متكاملة قد لا تعطى المصور فكرة واضحة للقيام الدرامية والتشكيلية للعمل الفني كما يراه المخرج ويتصوره، وليس ذلك التصور الذي يمكن أن يستلجه من النص السينمائي فقط.

ولمشكلة الحقيقية هي أن السخرج حينما يكون فنانا تشكيليا، فإنه يأمل الحصول على تلك التكوينات القادرة على استمالة للحظات التي عمل فيها بنأب وبحث وتقصى وهو يبني عالمه الفلمي، ذلك العالم الذي يشبه من أبنات خياله، ذلك الخيال الذي يشع في وديان الشاشة

لا شك أن الفيلم السينمائي المتكامل البناء، قضية يجدها الباحث والناقد السينمائي ذات مصاس حيوى بالفكر والوجدان، اللذين تفرزهما العين والإحساس كأنمكاس لمساحة الشاشة. ويشعر المتلقى أن كل بقعة ضوئية على هذا السطح الفضي، هي عالم قائم بذاته، وفي الوقت نفسه يرتبط ارتباطا جذريا بكل حركة خط، أو بناء كخلة داخل الإطار السينمائي الواحد، ناهيك عن ارتباطه بغيره من كادرات الفيلم، أخذين في الاعتبار العلاقة العامة لمكونات الشكل الفني، والرموز المستتبدة أو المستخلزة كما يراها مخرج العمل الفني.

وقد تكون تلك الرؤية اللغوية غير المفصرة بعد في ذهن المخرج، هي سفر



الصورة، ذلك أن مفرداته وأسمه ومطلقاته تظل في أساسها وتأثيرها مرتبطة بمفردات الدراما الفيلمية من جانب، وقيم وأهميه جماليات الفن التشكيلي من جانب آخر. ومع ذلك فإنه من المؤكد أننا بحاجة إلى مقومات أساسية أخرى كي تتطور رؤيتنا النقدية للصورة السينمائية، وتكتسب بشكل أكبر مع طبيعة الوسط ذاته.

إن إشكالية كتابة مثل هذا المقال تكمن في كيفية تغطية الحدود من الجوانب الفنية والثقافية والفلسفية والسياسية، بل والتربوية بعناصر التكوين في التصوير الضوئي والفنون التشكيلية والأسس السينمائية وفي مقال واحد دون الوقوع في هاربة الضحالة والمضاياع والتشتت.

ومن هنا تبدأ أهمية النقد السينمائي حينما تتركز الملاحظة على العناصر البصرية في الفيلم، فإن كانت الألوان غنية دون تبرز والبناء التشكيلي أو المعماري للكادر السينمائي رصينا دون تكلف، والرؤية عميقة ومدبورة دون إجهاد، كان الشكل البصري ممثلاً، والمضمون متسقاً معه.. وبذلك يبلغ الأثر الفلמי ثراه وتقصص لفقه الداخلية عن مكوناتها الجمالية، ويبدأ التحاور مع المشاهد، أما غير ذلك، من أساليب النقد، فإننا ندعى أنها لا تعمل على تقدم هذا الفن للرأي على الإطلاق، إن لم تكن قوى مضادة لهذا التقدم، ومن هنا كانت المحاولة بالمفاصرة في البده، ومذ الخطوة الأولى بالكتابة من خلال مجال نطلق عليه مجازاً للنقد السينمائي

وفي حضور النقد الفني السينمائي (وفقاً لعناصر علم الجمال المعاصر) اكتشاف للمظاهر في كل رؤية عميقة ومضمون وشكل وأسلوب وطراز، بل إنه معرفة للقيم الإبداعية في التجربة الفنية وفي معطياتها التي تتطور عنها المواقف المستحددة وتؤثر على مفردات الثقافة عموماً. فليس ثمن في نظرنا من اكتساب تجربة وخبرة الحياة والفن لرواد مثل هذا العمل لتنمو من خلال كل هذه العناصر، طريقة رؤيتنا وعولفتنا وخيالنا وأفكارنا بل وإرادتنا لإدراك قيمة العمل السينمائي. فالجمع بين البصيرة والقدرة والخيال في عملية للتخوُّق السينمائي، والذي يجب أن يتم في وحدة ولعدة الموضوع والعناصر النفسية التي تخلفها الوحدات التشكيلية.

بالكادر، أما الفراغ المنظور وعمق مجال الرؤية، فإنه يجعل بدوره الإحساس الإيقاعي، ويحول الزمن الموضوعى الفيلمى، إلى حاضر يمثل اللحظة الراهنة للمشاهدة، ونتيجة لذلك فقد تم التجاوب الموهف الفسوفى مع أحداث المشاهدة رغم ذلك الإيقاع البطيء الناجم عن كل هذا.

لا يفوتنا أن نذكر أن توكيدات «شادى» قد كشفت العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، أى بين الإنسان والبيئة المحيطة به واتسمت بدلالاتها المحددة طبقاً لأسلوبه الإخراجى وساهمت فى النمو الدرامى، كما فى مشاهد جنازة الأب، سيدة الدار، اكتشاف سر الخبيثة ونيس والغريب، مقتل الأخ الأكبر، اعتصاف «وتيس» للأقنيدات، أبواب التاجر.

ولاشك عدى فى أن فيلم «المومياء» من الأعمال السينمائية التى تتضمن جميع الوسائل التعبيرية البصرية، فالهمم بالنسبة للفنان هو ليس وجود العناصر وتصويرها داخل الكادر، ولكن تعبيرية هذه العناصر والعلاقة المتبادلة بين الإنسان والفراغ المحيط، وبقية عناصر التشكيل الكادري. بل لقد سعى «شادى» إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة والمميزة لعالم «المومياء» مع الحفاظ على خصائص كل منها فى وحدة واحدة متكاملة والجمع فى داخل الإطار تركيبية واحدة بين البورتريه والمنظر الطبيعى والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة. وبذلك قلقد كانت بيئة تركيب العناصر التشكيلية مرآة حقيقية للتركيبات الرومانسية، فضلاً عن فكرة الهارمونية الشمولية فى الفكر الجالى لشادى عهد السلام، وحيث وحده بناء الكادرات المختلفة تستمد قوتها وطزاجتها وعذريتها من تفاعل وظائف الأجزاء المكونة لها.

كما أرجو من القارئ أن يستمحيى العذر فى الإسهاب فى شرح بعض العناصر البصرية التشكيلية، ذلك أنه يصعب على كاتب مثلى، ذى خلقية سينمائية متخصص بالتصوير السينمائي، أن يقاوم سحر تركيب تلك العناصر فى الصورة درامياً وما يربط بينها من مفاهيم تشكيلية ودرامية، وما يخفى وراء ظهرها من اختلافات فى منظور شادى عهد السلام ومصوريه. وهم فى حالتنا يمثلون قمة الفكر ومزججه يصوبونه على السيلولويد متصنعاً أفكارهم وقدراتهم الفكرية والتكنولوجية وشادى عهد السلام فى فيلمه الروائى الوحيد كان شديد الاهتمام بحركة خطوطه على سطح الكادر، وهو يكتفى بإيجاد الحركة المجدولة بالهياكل الخارجية والداخلية لعناصر الكادر فى إيقاع خاص ومناسب لرويته الذاتية، وهو يضى اللون وتشابك البقع اللونية غير المشبعة وكثله على سطح كادراته، مما يكسبها طابعاً ديناميكياً مسيطراً عليه تماماً، وبالمثل ألوان السطوح المغمرة بلون موحى، المقتدر بالتدرج بلون الذهب - الأسفره، والذى تومض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المغلفة للصورة بوجه عام، ويخلق تياراً نابضاً على سطح الكادر، ومجسداً أحجم عناصره، ليعطى البناء المعماري، ليس فقط للعناصر الساكنة فى التكوين، بل أيضاً لعناصره الحية من الممثلين، الأمر الذى وحد الطابع التكويني للكادر، فى صيغ معمارية تفاعلت بين الرشاقة والصلابة، حكمها الفعل الدرامى، وأضفى للطابع المصرى الخاص على مسطح الشاشة. بل لا تكون مبالغة، إن قلت إن هذا الطابع المعماري فى بناء التكوين للعام للكادر، قد حدد طول الفترة للزمية اللازمة للمشاهدة، وساعده فى خلق ذلك الإيقاع الخاص شدة إشعاع الفراغ، أى البيئة الخاصة

إن مقدرة الخيال فى اكتشاف عناصر الجمال فى العمل الفيلمى ومعرفة كيفية إزاحة التراب عن الأبواب التى تؤدى إلى إله الجمال فى الموهبة العظيمة «لشادى عهد السلام»، هو ما يندفعنا الآن قدماً لدراسة نماذج لأعماله القليلة.

ورغم تلك الأعمال القليلة، فإنه يمثل بالنسبة للسينما المصرية نوعاً من الانتقال المفاجئ إلى عالم الفن السينمائي الحقيقى، لعمق ما يكتب وتجدد ما يطرح من مواقف جمالية، وهو ما جعلها تساهم بدورها فى المحافظة على طابعها التاريخى التسجيلى وموقعها الجمالى والتقدمى.

ولا شك أن هذه الأفلام القليلة، تمثل آفاقاً سيذهبها نقاد المستقبل برؤى وتصورات إبداعية تتميز عن طريقها القيم الأخلاقية المبدئية لوضعية الفنان الحقيقى، والذى ستترك محاولاته السينمائية بصماتها على طريق وأساليب الإخراج السينمائي والتعامل مع المصور على المستوى التقوى.

إن الفن السينمائي المصرى الذى خضع طوال عشرات السنين، منذ مطلع هذا القرن، للمدرسة السينمائية الأمريكية، لم يعرف استقلالاً فنياً بالمعنى الزيدى - الإبداعى، إلا بعد ثورة يوليو، بما أحدثته الثورة من تغيرات جذرية فى البيئة النفسية والاجتماعية للفرد، ومن إتكاه الروح الوطنية والقومية، ومن فتح آفاق جديدة للفن والثقافة بافتتاح العديد من المعارض والمتاحف، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة، ثم إنتاج الدولة المتميز فى مجال السينما والمسرح، وإنشاء التلفزيون.

وتم حصد ثمار كل ذلك، حينما أنتجت مؤسسة السينما المصرية فيلم «المومياء» حيث أخذ فن السينما المصرى يستقل بطريقه الخاصة ويفرض ذوقاً جديداً مصرياً فى القلب والغالب.

وليقياعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على سطح الكادر، كما ساعده ذلك الإيقاع الهادئ الذي يتميز به الفيلم، مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة الطبيعية مهما تسارعت بعض المشاهد المقطعة من السياق العام للحدث. وهذا تماما ما منح كادرات شادى حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هي تلك الباردة الغنية الممتلئة ملابس الممثلين، خاصة إذا سيطر عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية.

وهكذا وظف شادى عبد السلام الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمني بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفلمي ومعايشة لحظة الفعل ولحظة إعادته تركيبه، مما جعل عمق عمله المشاهد ضرورية ملحة لاستيعاب المكان من خلال زمانه.

فإن كان هروب شادى من الواقع «الزمان»، نحو الموضوعات التاريخية، وإذا كان هروبه من الواقع «المكان»، إلى الجبال المعزولة لقبيلة «الحريات»، قد كشف عما أثقل كاهله وكاهل أبطاله من تعقيدات وأزمات متتالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية. فإن **عبد العزيز فهمي** لفهمه العميق لأفكار شادى ومعايشته لخياله وأحلامه، قد استطاع أن يجسد كل هذا في بساطة ويسر، وبسلاسة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطريق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمناقشات الجادة الهادفة.

وطريقة **عبد العزيز فهمي** في تعامله مع تلك اللحظات الموزعة والمعاشة بمعاناة وصدق، قد حقق له امتلاء مكانيا زمانيا ثريا فيما تم لهما من لقطات شكلا ومضمونا وقذف بالمشاهد إلى تلك اللحظات التي عاشها شادى كالبرق، ولم تدثرها أغشية السنيان لتكونها

مماحة الإطار الأصلية بشكل يؤكد هزلية السراع والفكر «الحرياتي»، بجانب تلك الشلومخ الجبال - العمارة - التقاليد مع التركيز على سمات الاعتداد بالنفس في شخصية «وثيس»، وساعدته سيطرة تماما على تفاصيل الأزياء والعمارة ونمط الحياة نفسها.

وإن كانت تكويناته مغلقة بعناصر التاريخ، فهي أيضا مثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة للتغيير.

ولما كانت كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية، فقد عمد شادى في معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها، والصعوبة في هذه الاستكشافات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية لشادى والإحساس المرفه بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والتظلل على سطح الكادر، فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضاربة إلى السواد أو الشفافة المظلمة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من الجاذبية اللونية المعبرة عن الدراما الفلمية والتي يراها شادى نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاستكشافات وخياله الخاص.

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفيلم، قد أوجد لها المصور حلها الفني بأن تم التصوير في ضوء السماء بعيدا عن ضوء الشمس المباشر، فضلا عن تلك المشاهد التي يحدها ضوء الشمس المباشر والساطع في جنوب الوادي.

والمدقق في هذه التكوينات لابد وأن يلحح محاولة السعي إلى إخضاع المكان للزمان. ذلك حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذي يسرده للعمل في المشهد، أما للعناصر الأساسية التي ترسخ حركة الزمن، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته وشدة ميلها،

ومع أن شادى عبد السلام قد استلهم موضوعه من خيوط التاريخ، إلا أنه في اعتقادنا كان هذا بحثا عن العنصر الدرامي المصري الحقيقي، بعيدا عن موضوعات السيلما المقتبسة أو المزيفة، وشكل معه قطعية بالهروب إلى أحضان التاريخ ولقد بحث عن ذلك العنصر الدرامي ليس في الواقع التاريخي وحسب، بل وفي الواقع الآتني أيضا، فكان فيلم «عندما تحصى السنون»، أو «المومياء» يجمع فيه بين رصانة التاريخ وفكر الحاضر بين التقاليد الثابتة لقبيلة «الحريات»، وفكر «وثيس»، في بعد إنساني حقيقي، وترك لخياله تركيب كل ذلك سواء دراميا أو تشكليا. لذلك فقد كان شادى عبد السلام أول مخرج حديث متمكنا من استخدام الوسائل المميزة لنسق من التركيبات التكوينية لأجل ربط هذا النسق الكادري مونتاجيا، وهو أمر من شأنه أن يخفي الوسيط الممثل في الصورة السينمائية وحرفية التكوين.

إن طريقة تكوين الكادر لديه ووضع الشخصيات داخل ذلك البناء المعماري القوي ذهب بخطوطه الحادة إلى السماء، وجعل للكتلة إيقاعا جبليا موزعا طبقا نهامرونية الصدى الصوتي بالجبل، وتضخم مفردات وعناصر المكان وجعل التوزيعات الضوئية تسلط على مساحات معينة بينما أغرق أجزاء أخرى في عممة تخدقها انعكاسات الضوء وظلاله على الزوايا التي من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة دراميا بوصفها من العناصر الأساسية لها (مشهد اقتراب وثيس من الاعتراف للأفنديت، ومشهد خروج الترابوت من باطن الجبل)، كما أن مساحاته المظلمة قد خلقت مساحات من السحر الجذاب المخبئي في حناياه ما يمكن أن يكون مادة التكوين ذاته.

أما البشر فقد تم تصحيح النسب الهندسية والمساحات التي يحتلونها من

نسيج متناغم الألوان معماری وصين ومع ذلك بسيط ببساطة الفن والتكوينات الكادريه لديه تنفذ إلى الوجدان مباشرة للنسب أشكالها المعمارية من خلال النسيج الخطي والكتلي واللوني المتجانين بسلاسة وعمق.

إن الفاحص يجد تكوينات شادي هي تجريدات هندسية وإن أحسوا الإنسان تحمل شحنة انفعالية وتعجيرية عاليه، تؤكد ما توزيعات الضوء واللون، والحركة كلها تدور في فلك تلك الأشكال الهندسية المختلفة المساحة والتي سرعان ما تختفي لتحل محلها تجريدات هندسية أخرى جديده وبسيطة متحدة الواقع التقليدي.

فعلى نسيج فيلم «المومياء» واصل شادي تلك الإبداعات الذكريه السينمائية بالبحث وسيطرت عليه الحركة الممزقة في الشكل واللون والتي كورت كما يدعي الكاتب محور بحث شادي داخل المساحات الهندسية، التي تظهر وتلاشي لتحضر عناصر التكوين الكادري من غلبة التوزيع المعماري للكتل وتومض لتؤكد ما يرمى إليه من فكر عولج بمقومات فنية راسخة في البناء والتصميم ولكنها بسيطة متحصنه. فلا شك أن تكوينات فيلم «المومياء» تترى عين المشاهد، وتعطي قيمة الإنسانية الراقية وتثير الوجدان وتستيطر على المشاهد لقدرة شادي على محاكاة بعض حياة أبطاله داخل وحدتهم الزمانية والمكانية من خلال اتصال مباشر بالحياة الآتية، بأحسا ومتعبا ومحققا بلاغه سينمائية شعريه من داخل الحياة والتاريخ معا. وبذلك فقد أضاعت لنفسها وغيرها وسط جو من لغة سينمائية فوضوية داوية، شموعا بعثت الأمل والبهجة والالفة والحب، خاصة وأن وحدت التكوين لدى شادي عبدالسلام تمتلك هيات معينة بل ودرجة تصوع خاصة بلونية محددة، وحياة خاصة كان لها اصداه محددة في ذاكرته. إن ملامح تلك الوحدات لها صفات زمانية ومكانية

يعدل من سلوكه التقني ويصطنع له أفكارا جديدة وأدوات حتى يتكيف مع أفكار شادي ولا يحرمه من لحظات الإلهام الآتي. ففي مشهد «الجنائز»، ثم يكن من الممكن تسميد المعنى المطلوب إلا من خلال تلك الفللة الزرقاء، الناتجة عن التصوير في ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة وإلا ضاعت هبة الجنائز واضمحلت ألوان أزهار «الجهنمية» البنفسجية الداكنة وانتهى وقار الأعوام المذترين في الأزرق - الأسود.

وهكذا فإن تكنولوجيا التصوير السينمائي في يد عبد العزيز فهمي، بعد أن انتصهرت بداخلها ووافدها التكنولوجيا الفرعية والدراما الفلمية وأفكار شادي وتحقيقات عبد العزيز قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذي رواد المخرج عن «المومياء».

فالعامل مع فنان مثل شادي عبدالسلام لا يحتاج من المصور فهما فقط الطبيعة التشكيلية والدرامية للتكوين الكادري، ولكن يتطلب أيضا منه وبالدرجة الأساس أن يكون قادرا على تجسيد تلك الأفكار الفلسفية والدرامية والتي مازال بعضها في رأس شادي نفسه، وبدون اختلاف معها مطلقا فشادي عبدالسلام فنان يعتبر التاريخ أساس التجديد والهوية الحقيقية للسینما المصري ولا يمكن إغفال هذا المعتقد، حيث يشده للوقوف أمامه، وتأمله، ويثيره ليدش في أغوار عناصره ويفهمها ويحلها ليضيف إليه البعد الآتي والجمالي والفلسفي، وبذلك يتمكن حينئذ من التحرير الصادق المرتبط بالفكر الناتج عن حضارة المجتمع المصري المتصهر داخله، وهكذا يرى تصديق التوازن التشكيلي والوجداني في قالب سينمائي رفيع المستوى.

فاللكوين الكادري لديه خطوط ذات

مؤرخة ولم تفلها هوليس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكمة ببناء وقوانين وما بين هذه العلاقات ترب من الأحداث الدرامية وفيها أشياء وشواهد وعلاقات وملامح وروى اجتمعت وتناثرت، ثم اجتمعت، وأخرى امتلكت على شادي نفسه فجعلها في تكويناته المخطوطة بعناية وأناقته، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية.

لقد كان اكتشاف عبد العزيز فهمي للصبغات للتكنيكية النسبية لتحقيق القيم الإبداعية والدرامية لشادي عبد السلام من الصورة، قد أنت ضمن التجربة الفلمية ذاتها، وليس وفق قوانين التصوير السينمائي سواء تلك السويدية أو الفريزية أو حتى الكمبارية، غير أن إطارها الدرامي والرؤية الخاصة لشادي، هو الذي حكم تلك الأبعاد جميعها. ومع ذلك فكن تصورات شادي صعيد السلام لتكويناته في رأينا كانت حالة من حالات الاستداد اللا متناهي للوجود، وعدم الاطمئنان إلى ما هو كائن فيه، وما هو مكون منه، وما هو مائل إليه، وهو أمر لم يكن في المستطاع تحقيقه دون الرؤية الإبداعية للمصور من خلال عين رؤيته وفكر عبد العزيز فهمي ذاته. وقد كان قادرا على الاكتشاف في ذاته الخاصة أسراراً وتقنيات وإبتكارات عمله وغوامض الجمال في مدرجات وعناصر جمال التكوين لدى شادي عبد السلام. كما كان على عبد العزيز فهمي إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل نقطة وتجسيد ذلك الحل تكنيكية ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل شادي، فكما سبق أن ذكرنا، فإن معنى الكادر لدى شادي عبدالسلام كان كاملا في أفكاره ومبادئه ولم تعمل استكشاته إلا التوزيع المساحي واللوني والوجود المكاني والزمني. وهكذا كان على المصور أن

تضبط عناصر التكوين وتكمم ما يحمله من وجدانيات ومعرفيات، بل وتقنيات المخرج والصور.

ومن هنا كان على المصور الذى يصل مع شادى عبدالسلام، استعادة الصورة المثلى لعناصر التكوين كما رآها شادى عبدالسلام من منظر رؤيته نفسه وعليه أن يحاول تجسيدها على الفيلم مجدداً عنصر الزمان والمكان فيها.

ولعل المدرك للخلفيات النفسية وراء تكوينات «المومياء» لا يجد صعوبة فى اكتشاف نجاح شادى وعبدالعزيز فى تصويرهما الشخص النوعى فى بساطتها وحكمتها وسليقتها فى السلوك. فشادى كرومانسى هارب من الحضارة الحديثة لويبحث عن نعيم روحه فى التاريخ الذى لم تفسده قرابين الحضارة الجديدة قد ركز على الأشياء المرتبطة بطفولة الرؤية لدى قبيلة الحريات وظواهرها البدائية، ومعاملها الغوية فى التعبير، ولهذا السبب - يدعى الكاتب - إن موتيف التاريخ قد شد شادى عبدالسلام، كما شدته أحوال قبيله «الحريات»، فنكويناته منذ المشهد الأول على أرض القبيلة، «مشهد الجائزة»، يحميز بالرشاقة والخطوط المعمارية، والإشارات والإيماءات التى تنطلق من كل عناصر التكوين الواقعية - الجبل - الزهور - للقرى - الأصنام - ونيس وأخيه بل والدلائل من أهل القبيلة، وهو كمشهد بتكويناته المختلفة يعتبر من النفائس الفنية الحقيقية ورغم معارضة البناء التشكولى لمقتات المشهد، إلا أن الملقى يحس فى ذات الوقت بعفويتها وعقلانياتها فى الوقت ذاته ويبدو الأمر وكأنها مقطعة من عالم تقي تشع منه جميع الألوان فى غلالة زرقاء. بلغ عبدالعزيز فهمى هذا آية الكمال التكنيكى والجمالى فى تصويرها المؤثرات التعبيرية الرئيسية المكونة لعناصر الكادر بفضل تباين الضوء الناعم والظل وشبه الظل ليس بفصل الألوان للخالصة، إن

هذه الألوان الجاستيلية كلها تخرج من عباءة الزمن فى غلالها الزرقاء، ويعد كل من شادى وعبدالسلام وعبدالعزيز فهمى إلى وضع الشخص النوعى على تخوم الضوء - الظل - لكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل رقيقة خفيفة تتكلام مع موضوع المشهد. وهما هنا لا يفرضان على المشاهد الأحاسيس الدرامية، بل يولجانه داخل كم هائل من المشاعر الصادقة والحيوية.

وفى مشهد «مطاردة ونيس لزينة» التكوينات تجمع صورة العمارة والمنظر الطبيعى والشخص المذخون من الجبل فى إطار واحد على طريقة شادى المكلفة الدلالة. «زينة» ملتفة بعباءتها تهرب بين العمائر الجبلية، ومع ذلك فهى تصور بقامتها الرشيقة وخلفها الصحراء وتلفها شمس الجنوب الحارة. وهنا لا بد أن نشير إلى أن معظم تكوينات شادى تعتبر الضوء ذا دور مهم فى ربط عناصر التكوين الكادري والحدث القلمى، مما يمنح تركيب تلك العناصر شفافية ورشاقة واضحة، فكثافة ضوء الشمس الجوية تمنح عناصر الطبيعة بريفا يجعل ألوانها الأولى تنوب وتخف حدتها فى هارمونية كلية للمقام اللونى الطاغى على مسطح الكادر، وفى المشهد نفسه نرى الضوء يسقط مباشرة على أرضية الصحراء وجدوان المعابد بصرامة وشدة ليطلع أشعه بعد ذلك على المكان ككل، وفى هذا تكمن طريقة رؤى شادى لتوزيع الضوء والظل، وعبدالعزيز فهمى فى تجسيده لهذا المشهد، الشمس قوية مباشرة، ضوء الشمس يخترق العمارة والصحراء ويصل عبر درويها، وترى الأشياء والشخوص تلك الظلال القوية السوداء فى هارمونية تباينية عالية تجسد درامية المشهد. أما فى مشهد «سيدة الدار» فلا يوجد مصدر مباشر وقرى للضوء، الذى نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر من القضاء داخل طبقة

خفيفة من الظلال الشفافة، ويبدو وكأنه جواهر التشكيل، والذى بفصلته يلتحم الإنسان بالطبيعة والعمارة والسماء معبرا عن الدراما القلمية.

والجدير بالذكر أن شادى لا يصور أبطاله وعلى كل نسج الفيلم بصورة مثالية، بل تجده يؤكد تكوينها خصائص سماتها، وشعورهم وأحاسيسهم والالتحام مع العناصر للتكوين خاصة تلك المتصلة بالمنظر الطبيعى والعمارة على وجه الخصوص، التى يمتد بها بمثابة البيئة التى يعيش فيها الإنسان بانسجام مع عناصرها، وعليه فمن الصعب فصل شخص «المومياء» عن عالمها المحيط بها. كما أنه من الصعب إدراك أيهما بمزج عن الآخر.

أما مشاهد الليل، فملنظر الماه يتبع لشادى وعبدالعزيز الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان، مشهد أبواب تاجر الآثار وتسليم القلادة، وقد أكدت تكويناتها شتمعها بحس مرفه لإيقاع الطبيعة، ذلك الإيقاع الذى يتميز بالانغام والسكون، ولا نجد فيه صدق تقريبا للحظة عابرة أو الاقتضاب العابر. فيبدو المنظر وكأنه نسخة طبق الأصل للحياة ويكتسب كل جزء وكل شئ فى البيئة المحيطة طابعاً رمزياً يشدد الصبغة المحلية إن المنظر الطبيعى الواقع هنا قد للحم مع أفكار شادى وتجسيد عبدالعزيز مكوناً منظرًا طبيعياً مثالياً فى شاعريته تحدده الاحتمالية والملحمية فى الأعمال الكلاسيكية. كما نجح فى أن يمنح هذه التكوينات لونها المحلى وطابعها بإبراز الطابع والموتيف الطبيعى، وركزا على عناصر التكوين (المركب - الليل - السماء - أبواب - ونيس - الصحراء - القلعة - السمسار) ولا ننسى هنا دور الشمس فى خلق فضاء لوني حيوى، وشادى هنا رأى أن يلتقط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والإنسان (ونيس من

قد رفض «إشكالية» العلاقة بين للفن الحاضر والثقافة والتي تمثلت على محاور أساسية من المعقّلات الخاصة بكل من (ونيس - قبيلة الحريات - سيده النار والأعصام والأبناء - ونيس والغريب - ونيس والأفنديات وغيرهم) وتجسد هذا الصراع على هيئة عقيدة فكرية - جمالية وكأنها ثورة لا على قبيلة «الحريات» فقط، بل امتدت لتشمل الأجهزة الرسمية للثقافة والآثار.

أما فكر شادي، وتجسد عبدالعزیز فهمي للبورترية فيعتبر عملاً شاعرياً متكاملًا يجمع بين الفراغ والشعر، الأمر الذي حدا بهما إن كانا قادرين على خلق جو من الرومانسية يكون بمثابة الخلفية النموذجية ومجال الخيال الأرحب لها. فالبورترية يجسد هنا تعبير الفنان عن أبطاله بشكل أكثر انفتاحاً وبأكثر الأنواع الفنية الرومانسية، وتكنم الفكرة الرئيسية له في تثبيت الطبيعة الإبداعية للعمارة المصرية، الأمر الذي يذكّرنا بالتمثال المصري الفرعوني ولوحات هامد عويس. وفي العموم فإن البورترية هنا قد أظهرت طلعاً للفنانين الجمالية وتعطّقا بالعالم الفني والروحي السيناريوي، قليل من ولید المصادفة أن تكون صورة البورترية في توكينات هزيمة معمارية، حيث يرد هذا الذکون الأساسي على نسج الفيلم ويتسجم معه. ويجب اهتمام المشاهد وسط الفراغ التكويني. أما الضوء فيسقط على الوجه تارة شديداً قوياً، حاداً متبايناً وتارة ناعماً، فيتراى كما لو كان الضوء موجوداً في كل مكان، وينبثق من الخلد إلى العمق حين يستخدم الضوء القوي للفتيان ويثلاثي في جهة أخرى إلى السواد إلى العمق، وعندما يسقط ناعماً منتشرًا يقل في نسوعه حتى يثلاثي إلى العمق، فهل هو من الحياة إلى الموت؟ أم هو من العمق إلى الخلود؟ أم هو عقيدة البحث المصرية القديمة. هو كل

من البناء للذكوري بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة للفيلم، ففكرة الهارمونية الشمولية تتضمن في جوهرها البوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط بالأبطال، حيث لكل جوهر جزئي - مهما بلغت ضآلته - قيمته التشكيلية الجمالية فهو يصب في مجرى الجمال العام للفيلم. ففي اجتماع ماسبيرو، فإن تماس الذكورة مع ملمس الأشياء الغائصة في الأعماق، هي أول التماس في بحث الحياة مجدداً، بكل ما تملكه من أحاسيس ومشاعر إزاءها وما تقدمه التجربة العلمية عنها من كشوف. كما أنه لا مخلص من الإشارة إلى عامل مهم وجذاب أيضاً يحكم من بين توكينات «الموميا» وهو اندماج التاريخ والحياة، بل الفن والحياة اليومية، حيث يزين فن العمارة والنحت والنقش والرقش المصري القديم كل الخلفية للصورة المتفاعلة درامياً، ويمثل في أحد حدودها البعد الديالكتيكي بين الدراما والفن السينمائي المصري عند شادي عبدالسلام. وهذا الطابع الديالكتيكي يتلخص في كون «الموميا»، رد فعل على واقع ما بعد الثورة، وفي كونها وأيدة فكر أبناء الثورة ذاتها، ويستدعي قراءتها ضمن واقع التناقضات كوجود. ولا أكون مبالغاً إن قلت، بل ونظرية جمالية تستحق كل الجهد في أعمال الفكر ورويتها بالعقل والقلب في أن. فقد كان فيلم «الموميا» بأبعاده التاريخية تشكيلاً لرؤية شادي للواقع والمستقبل، وحالة متطورة ومعاصرة، بل مستشرقة للمستقبل، حتى وإن كان الصراع فيها قد انبثق بوصفه حالة تزداد ورفض للواقع محتملاً في تقاليد قبيلة «الحريات». غير أنه في جوهره، قد شكل حالة رفض وتقيصاً للفكر السينمائي الذي تسيد قبل الثورة، وظل جاسماً على صدر صناعة السينما في مصر بجوهره وقوابله، والمعجز عن إرضاء المتطلبات الثقافية لأبناء الثورة، مما يعني أن الفيلم

الحريات - أيوب التاجر - عالم الآثار - قطة الأخ الأكبر - للغريب - الضابط) وهكذا فإن المنظر الطبيعي للتول قد دخل في ترابط عضوي ليس فقط مع العناصر الحية (الشخص) بل أيضاً مع ظواهر البنية والحياة الخاصة بقبيلة الحريات. وهكذا يظهر جلياً أن توكينات «الموميا» قد تمتعت بشاعرية الطبيعة العذراء، الإنسان الحقيقي ببساطته في التعبير، والأخلاق النبيلة، والتخبط الإنساني والحيرة، وفي الوقت نفسه الحكمة والحيرة التي تميز سلوكه، والعمارة المتناسقة المجدولة مع وحدات وعناصر التكوين، ونمط الحياة البسيطة والجمال الطبيعي، وإرضاء الفضول اللوني لشادي عبدالسلام، وعلاقة الشمس بالمتغيرات اللونية للأشياء والصراع. وتكاد التوكينات تملق بأن هذه الدراما وتشعرك طبيعة الأشياء، كذلك أثر الشمس على الكائنات التي تخترقها وتشعل فيها الحياة بتألق مضمحل، أما الألوان الممزجة المائلة إلى الحمرة بسبب طبيعة لون الضوء الشمسي، وتلك الأزيا الداكنة وما بها من خطوط بيضاء قليلة فهي تباينات الأصالة التكوينية وعناصرها في آن. وترجع أهمية هذه التوكينات في انطلاقها من رؤية شادي للشمورية والواقع والطبيعة والإنسان. وفي العموم فإن الموميا هي لوحة تزخر مظهرًا من مظاهر الحياة الاجتماعية المصرية المبهجة بمفهوم أخلاقي جمالي تتكشف دلالاته في إشراقتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة، شأنها شأن «الفتاح الفصيح» - «كرسي توت عنخ - آمون» - آثار رمسيس الثاني، وغيرها من أفلام شادي عبدالسلام التسجيلية.

ولقد خلدت التوكينات المعمارية الرصينة «للموميا» كضرورة تشكيلية تعبر عن النص السينمائي ومضمونه الهارمونية الشمولية، حيث يقوم كل جزء

الموضوع ومجاورته لضوء الشمس وتارة ليجلج معنى الراحة أو العدمية عندما يعانق ضوء السماء.

ولاشك أن السمة الأولى بالنسبة لتكوينات شادي هي الخصوصية مهما كان مظهرها على الشاشة ومهما كانت عناصرها سواء أكان اللون للإنسان أو الطبيعة أو الحيوان أو حتى الجبال والصحراء والنيل، فكل ما يستدعي انتباهه ويؤكد الدراما الفيلمية ويبدو متميزاً وأصيلاً على الشاشة ومفعماً بالمصرية القح فهو يعبر هذا عن معتقدات شادي عبدالسلام اللونية، ولعل كل هذا يظهر جلياً في مشهد مركب القطة - مركب أبواب الناجز - ملابس الممثلين وعلاقاتها اللونية بتشكيلية المنظر.

إن كل ما سبق يقودنا بالضرورة إلى بعض الاستنتاجات والفرصيات، فأولاً يجب القول بحفظ أن عدد الأفلام التي أخرجهها شادي عبدالسلام قليلة سواء التسجيلية أو الروائية والتحفظ هو على نسج التكوينات المرجودة تحت يد الباحثين، فبالرغم أن عدد أفلامه قليل إلا أنها غنية بشكل يدعو للدهشة، أماجماليات تجسيدها فيخضع لدى الفهم الفلسفي من المصور لأنكاره. ثانياً أن شادي عبدالسلام الفنان المفضل في ذلك الوقت في الدول الأوروبية قد عانى من آلام الريبة وخيبة الأمل لاحقاً بسبب إنفاقه في إنتاج فيلمه السروالي للشانسي «أخنا - تون» نظراً للمنظور البيرورفاطية والمالية التي تسببت إنتاج الدولة بعد ذلك، وتكلفة الفيلم العالية بالنسبة للإنتاج المصري.

وتقد حاولت قدر الجهد تناول القضية المطروحة بشكل علمي فلسفي نقدي من الناحية السورية، وهو الأمر الذي أرجو أن يدال رضاه القراء. ■

إنسانية، فيها تقع «زينة» باعتبارها الجزء الأثيري وقدر الأقداس ونقطة ضعف الرجل، وإنما انطلق من وجهة نظره المبينة على كل العناصر التي سبق أن ذكرناها وشكل منها عنصراً من عناصر الفضول الرومانسي الخارج عن نطاق المؤلف والمعادى والنمطى.

أما تحليلات اللون فتنظر بجلاء عقيدة شادي عبدالسلام اللونية والتي تتمثل في أن الألوان لا تظهر إلا عبارة عن انعكاس، وأن شبه الظل الملون هو ما يجب أن يتسيد التكوين اللونى، وأنه انطلاقاً من موقع الضوء الساقط على عنصر التصوير ومدى حثته وتفاعله معه، وأن الأساس في لون موضوع التصوير هو مدى انسجامه أو تضاده مع ما يحيط به، فالأشخاص الذين يقع عليهم الضوء الشمسي القوي لجذب الرادي، تبرز الألوان، كما تبرز ملابس الأبطال الداكنة مع جدائلها البيضاء بشكل ساطع أمام المساحة الداكنة والخلفية المتمثلة في الجبل والصحراء والسماء الزرقاء وظلمة الليل اللامتناهية. وهكذا جعل شادي عبدالسلام هذا النمط معياراً أساسياً في نظرية اللون لديه، وأكد الصلة بين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعة، فضلاً عن الارتباط المتفاعل المعقد بين الظلال والضوء واللون، مهمماً بتصوير المناظر والأشياء وتأثيرها بضوء الصباح والغروب والسماء وكيفية تبدل ماهيتها اللونية تحت هذه الأضواء (الصحراء - مشهد الجنائز - مشهد أيوب الناجز - مشهد سقوط ونيس وجرحه - مشهد الغريب - مشهد نقل التوابيت... كلها صحراء ولكن). أما تلك الظلال التي تولدها الشخص للغمية، فالظل يرسم كشبح يطلق نارة حاداً قوياً قاطعاً للضوء واللون، وتارة ناعماً هامساً شفافاً يمثل طبقة وسطى ما بين الألوان وأطراف الصراع، أى ذلك الظل الناتج من احتكاك

ذلك طبقاً لما يحدده الموقف الدرامي للمشهد والفعل الباعث للحدث، وليس الموقف التشكيلي أو الجمالي له. وبفضل هذا التوزيع للحزم الضوئية يتكسب الوجه تعبيراً انفعالياً خاصاً وديناميكياً، كما يثير إحساساً دافقاً بضيق الحياة والدراما والإبداع، والذي تؤكدُه وتمهد له في آن واحد قوة أو ضعف، وحدية أو نعمة البقع الضوئية والظلال. أما بورتريه «ونيس» فإن الطابع الانفعالي الخاص لبنية التكوين تحطه بعبارة اعتراف ذاتي مفعم بالمشاعر الإنسانية يسعى نحو بلوغ عالم آخر غير عالم «الحريات» والكثف الكامل عن مكانته في القليلة، وفي الوقت ذاته عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التي يحملها «ونيس» بين جنباته.

ومشهد بيت محمد نبيه خادم أبواب الناجز فيتشابك به المنظر المعماري مع صورة الأشخاص، وفيه اختصار للفعل الدرامي ككل، وإظهار لمراقف أولاد العم بل وتقرير لموقف «ونيس» ويتجمع به شباب القليلة على مختلف مآربهم يبدعون التاريخ تحت سقف التاريخ داخل العمارة المصرية وبين ساحاتها الواسعة ودهاليزها الضيقة مقابل لحظات لا فكرية.

تتغاسم الوجوه والخطوط تعبيرية المشهد، فالمكان هو سوق القليلة ومرتع ملذاتهن وتاديبهم وشریان الناجز النابض حيث يقوم بأبواب عديدة وهي في ذاتها إحدى العقد الثنائية في دراما الفيلم، لذلك فقد عمل شادي وعبدالعزيز على تنوع الأشكال والألوان داخل تكوينات المشهد، في وحدة هارمونية واحدة وعامة تمثل الوظائف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والمبدئية التي يحتوى عليها المشهد، واستعمل شادي العنصر الأتوني غير منطلق من مبدأ المتعة الحسية، وإن عبر عنها، ولا على أن هذه متعة مصرية



روعة المزيئات فى الموميايا

سعد عبد الرحمن

مكيميالى وخبر السعامل السينمائية والتصوير
للنور بمعهد السينما والفنون الجميلة والتطبيقية .

التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور
السينمائية .

ثالثا : الكشف عن الصفات
الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين .

رابعا - الشد الكهربى القائم بين كل
لقطة والتي تليها .

خامسا - احتفاظ الفيلم بجو للشعائر
والطقوس .

سادسا - الاستغلال المتميز للقاعات
المباشرة فى الفيلم .

سابعا - عدم التعتز والاندفاع فى
الجودة المرئية .

وقد ترتب على احتواء الفيلم على
السمات الجمالية السابق ذكرها أن أول ما
يخرج به المتفرج هو تأثيره بروعة

مجوهرات تباع إلى تيار الآثار ليحصل
أفراد قبيلته على المال اللازم لعيشهم .
ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من
التفكير المتواصل ، تتخلله أحداث مختلفة
ذات مضمون غامض ، حتى يقدر فى
النهاية أن يبوخ بالسر لأعضاء البعثة
الحكومية الذين جاءوا إلى طيبة للبحث
عن إحدى مقابر الأسرة الحادية
والعشرين . وبذلك يحفظ الشاب كنوز
الفراغة ويلحق الإفلاس والخراب بأهل
قبيلته .

وتتمثل أهم السمات الجمالية المميزة
لفيلم الموميايا فيما يلى :

أولا : توافر الصفة السينمائية للصور
التي يتألف منها الفيلم .

ثانيا : الإبتعاد عن النماذج والأشكال

ف
تميز شادى عبد السلام برؤية
خاصة لمصر القديمة
وارتباطها للتخلى والثقافى بمصر اليوم .
وفيلم يوم أن نحصى السنين (الموميايا)
محاوله ناجحة للتعبير عن هذه الرؤية
بأسلوب يشوفر فيه الإحساس
الهيروغليفى^(١) ، وبأسلوب وصفه أحد
النقاد الغربيين أنه لا مليل له فى صناعة
السينما إلا ربما فى أعمال المخرج
اليابانى ميزوجوشى^(٢) .

وأغلب فيلم «الموميايا» يدور حول
الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه
سر خبيثة فرعونية استقرت لمدة قرون
فى جبل قريب من وادى الملوك .
ويصدمه إلى حد يعجز عن تفسيره ، أن
يرى إحدى الموميايات وقد انتهكت
قدسيته أثناء نزاع ما تحتوى عليه من



لفنل شقيق «ونيس» عندما نرى القارب لأول مرة - واليوم السريع بعض الشيء على صدر شقيق «ونيس» بعد أن طعنه القاتل المثلث - وكذلك اللقطات الخمس لمطاردة «ونيس» لزينة والتي انتهت بوصوله إلى بيت مراد. ولكن الصور تظل متميزة بالصفة السينمائية حتى في أكثر المشاهد بطقاً وهو مشهد بيت العائلة فلم تتوقف آلة التصوير عن الحركة إلا في تسع لقطات من اللقطات الثلاث والعشرين التي يتألف منها هذا المشهد الذي ينتهي بخروج شقيق «ونيس» من بيت العائلة، بعد أن رفض «ونيس» الإصغاء له فدى الأخ يخرج من يسار الكادر ثم يسرجع خطوة ليصبح في أقصى يمين الكادر ويتسرجع ثانية والكاميرا تتحرك «بان» معه إلى اليمين

الإبداعية للتصوير السينمائي، وهي الفيلم الخام المستخدم في التصوير، والتكوين، والإضاءة.

والمومياء مدة عرضه ١٠٧ دقائق ويتألف من ٢٥٨ لقطة فقط مما ينبغي أن الفيلم يتميز بمعدل سرد بطيء ولكنه لا يمتنع على وتيرة واحدة طوال الوقت، فالأحداث الخطيرة في الفيلم تعنى بخطو سريع، مثل اللقطة للمدرسة القريبة لوجه «ونيس» ينظر في هلع إلى ما فعله العم الأكبر إذ استخدم مسدس في تمزيق اللقائف الطويلة والعريضة فوق صدر «المومياء»، والشعلة التي يحملها العم الآخر تلقى ظلالاً حمراء اللون على «المومياء»، اللقطة القريبة لكفين مرسومين بلون أسود على جانب قارب القطة للماجورين

المربيات إلى حد خيالي في هذا الفيلم. وللتناول كل سمة من تلك السمات على حدة.

أولا - الصفة

السينمائية للصور

إن أول متطلبات صناعة الفيلم السينمائي هو أن تكون الصورة سينمائية أي تستغل كل الصفات الخاصة التي تميز السينما عن المسرح وعن التلفزيون وعن التصوير الفوتوغرافي الثابت وعن التصوير بالفرشاة. فالمركبة المتعددة، حركة الكادر ذاته وحركة الحدث داخل الكادر هي التي تضفي على الصورة الصفة السينمائية. ولا يمكن تحقيق المحصول على تلك الصفة والتعرف عليها إلا من خلال فهم واستيعاب العناصر

وعن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائي، واستغلالها في هذا الفيلم، نجد أن العنصر الوحيد الذي لم يحقق طموح شاذي في «المومياء» هو الفيلم الخلام الذي تم التصوير عليه. فلقد استخدم شاذي أفضل أنواع الأفلام الخسام المخصصة للتصوير السينمائي عند بدء إنتاج الفيلم في عام ١٩٦٨، ولم تكن السينما قد عرفت بعد الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائي بالألوان والتي لم يبدأ طرحها في الأسواق إلا في منتصف الثمانينيات. وقد اشتمل فيلم المومياء على مشاهد كانت ستبدو أروع بكثير لو تم تصويرها بفيلم من الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائي بالألوان. مثل المشهد الليلي الذي اصطحب فيه العمان «ونيس» وشقيقه ليطلعاها على سر خبيثة الدبر البحري. والمشهد الليلي لغش الآثار وهو يصل إلى تلك الخبيثة وأخيرا الموكب الجنائزي لنقل محتويات الخبيثة في الفجر إلى المدينة. وفي فيلم المومياء تم تصوير هذه المشاهد بجراح يتناسب مع إمكانيات وصفات الفيلم المستخدم في التصوير ولكنها كانت ستبدو أكثر جمالا وأكثر تعبيرا عن رؤية «شاذي عبدانسلام» لو كانت قد أتيح لها فيلم للتصوير السينمائي بالألوان عالي الحساسية والذي لم يطرح للاستخدام إلا بعد تصوير الفيلم بحوالى سبعة عشر عاما. ولقد عبر «شاذي عبدانسلام» عن أسوئه في فيلم المومياء بأنه «شكل خاص جدا.. موضوع خاص جدا» (٤)، ولكن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام البالغ بالتصوير فلقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار... ومشهد الموكب الجنائزي مثلاً تم تصويره في ٤٠ يوما.. فبعد انتهاء العمل اليومي بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من الموكب الجنائزي لكي يتحقق

فيه قتل شقيق ونيس بعد أن نبذه أعصامه ونبذته أسه وتبرأت منه وتساأل «ونيس» عن السبب في أنه شقيقه. وفي «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع كان المشاهد سيندمج في أسلوب الحدوة سواء البوليسية أو العاطفية أو... أو.. فكان لا بد من كسر الإيقاع الواقعي واللغة الراقية كأسلوب لتحقيق ذلك.. (٥) وإيقاع فيلم المومياء رغم بطئه الملحوظ إيقاع مشدود يبعث على قدر من التوتر على عكس المفهوم التقليدي عن العلاقة بين طول اللقطات وبين الإيقاع.

ويفضل الصفة السينمائية لصور الفيلم تمت مشاهد الفيلم وتلاحقت في تتابع مثير يستغرقنا كلية - مشهدا على إثر مشهد، فكل مشهد يبرز لنا بناء على تساؤل يطرحه المشهد السابق له، ويحاول بتركيبته الدرامية الداخلية أن يجيب على هذا التساؤل. ونيس هناك وسيلة أخرى تجسد أي مشهد من هذه المشاهد سوى السيماء. إن أهم صفتين في رؤية «شاذي عبد السلام» التي عبر عنها فيلم «المومياء» هو أنها رؤية متحة للئين ومصيرية صريحة. وهاتان الصفتان متوافرتان في كل أفلام شاذي عبد السلام ولكن على عكس أغلب أفلام مهديسي المناظر وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن رؤية «شاذي عبد السلام» السينمائية لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحي التكنيكية. و«المومياء» ليس فيلما تجريبيا كما أطلق عليه بعض النقاد ولا يشتمل على مناظر ذات صفات مسرحية سواء من حيث الأداء أو حركة الممثلين ولا يشتمل على لوحات شيقة باللوحات التي يعدها المصورون بالفرشاة وإنما هو فيلم سينمائي رافع يقوم على لغة جديدة مذهشة خاصة به عثر عليها «شاذي عبد السلام» وهو يبعث الحياة في الروح المصرية القديمة.

فدراه من ظهره وهو بمعنى مسرعا نحو مدخل الدهليز المكشوف على السماء. إنه لن يعود ثانية إلى هذا البيت. ولللقطات التمع التي توقفت فيها آلة التصوير عن الحركة في هذا المشهد، هي - للقطعة العامة للدهليز الطويل الذي يؤدي إلى المقبرة الخالية التي تستخدمها العائلة مسكنا لها - لقطة متوسطة لـ «ونيس» في الجزء العلوي من الدهليز تتحسس نزوله ببديه ملامستين للجدران وهو يهبط درجتين إلى أسفل ورأسه متكس على صدره - لقطة قريبة لقطعة من القماش الأسود ويد تمتد لتزج جانبها منها حيث نرى القلادة الذهبية التي انزعت من المومياء ونسمع صوت المم وهو يسأل عن سبب عدم تسليم القلادة لأيوب التاجر - نلها لقطة متوسطة قريبة للعينين، والعم الأكبر يقول كل القبيلة، نلها لقطة متوسطة قريبة لشقيق ونيس يطلب من عمه أن يترك الموتى في سلام - لقطة متوسطة قريبة للأمام تقول أنا إندي ربيت أولادي وقد ربيتهم على الكبرياء والشموخ كالجن - لقطة عامة لونيس وهو واقف في الدهليز ماداً يده اليمنى نحو الجدار الأيمن وهو يهبط درجتين ونسمع صوت أخيه وهو يسأل أمه عن عدد الجنث التي انتهكتها يد أبيه ليأكلوا - بعد خروج الأم لقطة عامة لشقيق ونيس نراه من جانبه وهو يصير خطوته ثم يلتفت مرارها لنا وهو ينادي ونيس - نلها، لقطة عامة لونيس وظهره مواجه لنا يبيد في صعود بعض درجات الدهليز بخطى بطيئة وتدخل كنف شقيقه من يسار الكادر ليقف في مقدمة الكادر ويصيح «ونيس» في الخلفية في منتصف الكادر وهو مستمر في صعود الدرع بخطواته البطيئة وهو يلوم شقيقه عما فعله بأههما ويرد شقيقه بأنهما لا تميش إلا في الماضي. ومن استعراض هذه اللقطات يتبين أنه قد تم تصميمها لتضفي المزيد من العمق على هذا المشهد الذي تقرر

الوادي وإن كان لم يظهرهم أبداً وبالتالى أخفى كل ما هو زراعة .. أو خضرة .. أو فلاحين . ووفرت مواقع التصوير الجو المصرى ما بين «البيادية» والجيزة والمقطم وأبو رويش وسقارة والأقصر وستديو مصر .

وبهذا الفهم الواضح لما يريد تصويره والهدف المطلوب تحقيقه استطاع الحصول على صور عالية الجودة بالرغم من قصور إمكانيات الفيلم الخام الذى كان متاحا للتصوير السينمائى بالألوان فى ذلك الحين ووفر للصور العالية الجودة من الناحية التقنية الصفة السينمائية . ولقد تناولنا استخدام «شادى» للألوان فى كتابنا: جماليات اللون فى السينما^(٦) . ومن اللقطات التى لاتنسى فى مشهد اجتماع علماء الآثار، الطرابيش الحمراء مقابل خلفية تامة الاسوداد، داخل ذلك الموقع الذى عقد فيه اجتماع رجال الآثار .

وسوف نتناول فى جزء آخر من هذا المقال إلى تأثير فهم واستيعاب «شادى» عهد السلام، إلى الصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم السالب بالألوان الذى تم استخدامه فى تصوير فيلم المومياة . وكما سبق أن ذكرنا فإن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى هى الفيلم الخام المستخدم فى التصوير والإضاءة والتكوين .

ثانيا - الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور السينمائية :

من المبدئى أن نتوقع أن يلجأ «شادى» إلى نماذج وأشكال للتكوين تختلف تماما عن تلك النماذج والأشكال التقليدية المعروفة للتكوين فى الصور السينمائية . ولا ندعى أن هناك قواعد ونظريات للتكوين فى الصور السينمائية قام «شادى» بمخالفتها ومنافستها ،

الجمالية المميزة لفيلم «المومياة» . ففى «المومياة» لم يقدم «شادى» حدوثه أو مأساة وإنما قدم مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفتقر للجمع أنت من خلالها فكرة كلية . لقد قدم شادى معالجة سينمائية جديدة على مستوى العالم تقوم على ترك بعد أو مسافة أمام عقل المتفرج لينتكر معحه . ولذلك تصاحى تماما الاستخدام الجمالى المباشر للألوان واستعراض قدراته على تصوير مساحات لونية تبدو أخذاة على الشاشة حتى لا يندمج المشاهد فى أسلوب الحدوة . وحتى تشكل الملابس تجمعها وحدة معينة ككل القبيلة مثلا ترتدى الجلابية نفسها بالتصميم نفسه بحيث تجد اثني عشر رجلا يلعبونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد وآخر . وهكذا حرص «شادى» على كسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية ليعيد الرأى إلى الملامح الواقعية لما يعرض له على الشاشة . وعندما اضطر إلى بعض الشرح فى بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكأن هذا الاجتماع يتم فى الفضاء الغامض .. أو كأن هذا هو كهنت علم الآثار الذى كان جديدا ومجهولا فى ذلك الوقت من نهاية القرن الماضى .. إنهم مجموعة من الرجال يتحدثون ولكن أين ؟ ... هذا لا يهم فما يقوله هو المهم وليس المكان ولذلك قدم هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح .. فلقد ظل يجرى كل ما هو ليس أساسيا فى الفيلم لكى يصبح الأساس مؤكدا وواضحا مئة فى المئة^(٧) . فيجسد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى .. بل يجردها حتى من الزمان .. ويمنعها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان .. الجبل .. المعابد .. النيل .. المعابد الفرعونية .. الصحراء .. وعندما ذهب ليصور الأقصر والجبل تصاحى كل ما هو أخضر .. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحون وإنما هم من أسماهم أهل الجبل بينما أسمى الآخرين أهل

جو الفجر^(٨) والفيلم السريع كان يوفر كل هذا النقاء ويساعد على تصاحى الإضاءة المادية وهو الأسلوب الذى لجأ إليه «شادى» لينتفى على المنظر غلالة شاحبة تدفى واقعيتها . وعندما شاهد الجمهور فيلم المومياة للمرة الأولى فى عام ١٩٦٦ فى أول عرض خاص له ، ثم فى نادى سينما القاهرة خلال موسم ١٩٧٠/٦٩ ، كانت هناك تجريتان متميزتان لاستخدام الفيلم بالألوان، الأولى كانت تجربة كلود ليلوش فى فيلمه «رجل وامرأة» ، حيث استخدم عددا من الأفلام الخام ، فاستخدم فيلما بالألوان من نوع الفيلم نفسه الذى استخدم فى تصوير «المومياة» ، واستخدم فيلما أبيض وأسود ، وفيلم أبيض وأسود مطبوعا على فيلم بالألوان ليعطى درجات لونية زرقاء رمادية ودرجات بلون السبيا كما استخدم أسلوب إعطاء الأفلام قبل التصوير عليها تدرجات متونية خاطفة بالمعامل لإكسابها قدرا من الضباب كوسيلة لتجيم جماع الألوان^(٩) ، مما أتاح له الحصول على تأثيرات متعددة . والثانية هى تجربة «مايكل أنجلو أنطونيووى» فى فيلم «تكبير» حيث تم تصوير الفيلم بأكملة على نوع الفيلم نفسه الذى استخدمه «شادى» فى تصوير «المومياة» ، حيث صور بروعة فائقة استديو الصور الفوتوغرافى بعالمه الخيالى وأضراره الناصعة وجدرانه السكتة والملابس ذات الألوان الزاهية الصارخة والصور الغريبة الشاذة والفنتيات بملابس الغريبة غير الاعتيادية . ومن الواضح أن هاتين التجريتين قد تناولتا موضوعات تختلف تماما عن موضوع المومياة ، وتصورها ما اشتملتا عليه من مناظر أسهل بكثير من تصوير مناظر «المومياة» ، وتناصبه صفات الأفلام التى كانت متاحة للتصوير السينمائى بالألوان ، بدرجة أكبر بكثير من تلك التى تناسب المناظر فيلم للمومياة . ولقد كان عدم التطور والانقطاع فى الجودة المرئية هو أحد السمات

بـه، وهو يرقب ما يدور أمامه، قطع وآلة التصوير تهبط مع تحرك «ونيس» حتى يقترب من بداية السعدية إلى السفينة ويقف ويضلل «الهدوى» به، من يسار الكادر ويقف بظهره مواجهاً لنا في لقطة متوسطة ويسأل «ونيس»، عما إذا كان هو رئيس الأفندية، قطع إلى لقطة متوسطة لرئيس الأفندية خلف حاجز السفينة يأمر بأن يتحركوا «ونيس» يقترب، قطع إلى لقطة عامة على «ونيس»، عند أول السعدية و«الهدوى» بك «يستدير» ويقترب ليصبح في حجم لقطة متوسطة ناظراً إلى أعلى ليسأل «أحمد كمال»، عما إذا كان يعرف «ونيس»، ويجيب «أحمد كمال» بالنفي فيستدير «الهدوى» به ناحية «ونيس» ويقترب «ونيس» على السعدية في خطى بطيئة حتى يصح في حجم نقطة متوسطة فينظر إلى أعلى موجهاً حديثه إلى «أحمد كمال» ويسأله: لماذا جلست إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد، إنك تلك أكثر من ذهب الموتى، قطع إلى لقطة متوسطة «لأحمد كمال» وهو يجيبه سالماً وأما ن تعرف عن ذهب الموتى قطع إلى لقطة متوسطة قريبة لـونيس يقدم نفسه إلى «أحمد كمال»، قطع إلى لقطة متوسطة «لأحمد كمال» يقف خلف حاجز السفينة، وأخيراً قطع إلى لقطة متوسطة نرى فيها «ونيس» من الخلف يتقدم على السعدية وأخيراً تهبط آلة التصوير إلى أن يصل «ونيس» إلى السلم وترتفع آلة التصوير إلى أعلى مع حركة ونيس مع زوم بسيط.. يقف «ونيس» لحظة ثم يستدير ناظراً ناحية «أحمد كمال» ينزل درجتين حتى يقف أمام السلم.. يبدأ في صعود السلم.. تتحرك آلة التصوير رأساً إلى أعلى مع شاريو من اليمين إلى اليسار حتى تصل إلى «أحمد كمال» في يمين الكادر و«ونيس» مواجه لنا في يسار الكادر وهو ينظر إلى «أحمد كمال».

البحري، لقطة عامة عند نهاية البئر المودى إلى المقبرة والكاميرا محمولة على اليد كأنها وجهة نظر المتفرجين تتقدم للأمام خطوتين لتتطرق إلى أسفل خلال بئر الدفن العميقة.

٣ - بعد أن عرف ونيس من القريب (أحد أهل الودى) ما يبحث عنه أفندية القاهرة ينتهي هذا المشهد بلقطة عامة واسعة من فوق جدار معبد «هابو» والكاميرا مصوبة على أرضية المعبد حيث نرى «ونيس» كنقطة أسفل جدار المعبد وتتحرك الكاميرا إلى أسفل مع حركته واقتربه ووقوفه أمام الجدار حتى يصبح على بعد أمتار قليلة منه.

٤ - مشهد اقتراب «ونيس» من مقبرة الآثار بعد أن تخلص من «مراته» الذي حاول منعه من اللجوء إلى الأفندية، مشتملاً على عدد ١٣ لقطة ثم تنفيذها بآلة التصوير على شاريو يمد من خارج السفينة ليشاب «ونيس» واقفاً على الهضبة الرملية وسفينة المنشية في الخلفية بدءاً من لقطة عامة تنتهي بونيس يجذب الجندي ليسقط من فوق الجواد فتطلق رصاصة، قطع إلى لقطة عامة لأحمد كمال فوق المنشية حالساً أمام مكتب فيقف عند سماع الطلق للنازي، قطع إلى لقطة عامة لحاجز السفينة و«الهدوى» به، يقترب، قطع إلى لقطة عامة للهضبة الرملية الممتدة على الشاطئ ونرى جنديين حول «ونيس» ويتقدم «ونيس» يصنع خطوات ثم يقف رافعاً يديه على عينيه متأثراً من نور المصباح الموجه إليه من السفينة، قطع إلى لقطة عامة واسعة على المنشية وقد أمر أحمد كمال بإطفاء الكشاف، قطع إلى لقطة عامة بعيدة تظهر فيها الهضبة الرملية وعلى «ونيس» هالة ضوئية تزول بعد إطفاء الكشاف ويتقدم «ونيس» في خطى بطيئة والجنديان يتقدمان خلفه، قطع إلى لقطة متوسطة «للهدوى

فليس للتكوين السينمائي أية قواعد وإنما له صفات تميزه عن التكوين في أي فن مرئي آخر، فالحركة هي الأساس فيه. ومحيث إن الفيلم السينمائي لا يشتمل على كادر شبيه بأي كادر آخر في الفيلم نفسه فإن الصورة تتغير على الدوام وعلى المخرج والمصور أن يخصصاها للتحكم والمراقبة طوال التصوير. ويشتمل التكوين السينمائي على ثلاثة عناصر رئيسية هي: ١ - تحديد أماكن الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٢ - حركة الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٣ - حركة الكادر ذاته.

وفي فيلم المومياء لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا في إطارهم التاريخي وداخل الموضوع الذي يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين على الشاشة مدة في المدة.. فمن نرى نادية لطفي في دورها الذي يمتد لخمس دقائق وتتوسع فيها تماماً ونرى أحمد مرعي بوضوح كامل، ولكن الفيلم لا يقدم قصة أو حدثاً أو مأساة... إنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق ليكون الراي من خلالها فكرة كلية (٧) وعلى هذا الأساس يقوم التكوين السينمائي في فيلم المومياء.. وذلك على التفصيل التالي:

أ. المعركة في عمق الكادر بهدف تعظيم تدنق الراي لما يدور أمامه على الشاشة، واستيعابه.

١. في المشهد النهاري لمقابر الحريات، لقطة عامة للكاميرا مصوبة من أعلى على موكب جنازة الشيخ سليم الذي دفن في سفح الجبل، وخلال حركة الموكب عبر ممر ضيق تهبط آلة التصوير إلى أسفل ويمضي الموكب إلى مكان شواهد المقابر التي تبدو بطابع شواهد مقابر «الهدوى».

٢. في المشهد الليلي والأعمام يأخذون ونيس وشقيقه إلى خبيطة الدير

يصعد «الهدوى بك» على السلم، شاروي من اليمين اليسار مع بان اليمين مع وصوله بحيث يقف بين «وئوس» وبين «أحمد كمال»، ويجذب ذراع «أحمد كمال» ويقترب منه ثلاث خطوات للأمام ويحذره من «وئوس» ولا يصتى إليه «أحمد كمال» ويؤكد «وئوس» وهو في الخلفية أنه لن يحدث إلا مع «أحمد كمال» ويستدير «أحمد كمال» ويتجه نحو «وئوس» ويخرج «الهدوى بك» من بشار الكادر ويتحرك «وئوس» بحذاء السور وبان معه اليسار أثناء حركته ثم يقف متطلعا إلى «أحمد كمال» ويدخل «أحمد كمال» من يمين الكادر ويتقدم حتى يقف عند بداية درج صغير ويشير بيده لـ «وئوس» أن يتقدمه ... يهم «وئوس» بالنزول ... ويتقدم خطوة ثم ينظر ناحية الجبل ثم يمضي نازلا للدرج وشاروي من اليمين إلى اليسار مع نزوله حتى يصل إلى «أحمد كمال» الذي سبقه ووقف عند نهاية الدرج ويصل إليه «وئوس» ويمضي إلى نزول درج آخر على محور العدسة وخلفه «أحمد كمال» ونراهم من خلال حاجز خشبي ذي أعمدة على سطح السفينة ... وبعد اختفائهم يدخل «الهدوى بك» من بشار الكادر ثم يخطو نحو حاجز السفينة ودركة رأسية لآلة التصوير إلى أعلى مع بان ليمين نذره متجها نحو الحاجز ... يقف ثم يقترب ثانية من آلة التصوير وبان اليسار معه حتى يصح الكادر في حجم لقطة متوسطة قريبة وتجه مرة أخرى نحو السور وشاروي من اليسار إلى اليمين معه أثناء تقدمه نحو السور مع المحافظة على حجمه في الكادر إلى أن يقف عند الحاجز مواجهها لنا يظهره . وينتهي ذلك المشهد .

ب - تحريك مكونات المنظر بحيث يغطي شيء أسود المنظر بأكمله لنقل الشعور بالخوف والكرب إلى المتفرج ، وذلك كما في اللقطات التالية :

١ - المشهد الذي يهرع فيه «وئوس» إلى قبر أبيه بعد أن عرف سر الخبيثة وأفعاله انتهاك حرمة الموتى ، ينتهي بلقطة عامة نرى في يمين الكادر صخرة في مقدمة الكادر وشاهد قبر الشيخ سليم في الناحية اليسرى من الكادر وآلة التصوير في الخلفية وكأنها «وئوس» .. تتقدم آلة التصوير محمولة على اليد (أو لها شاروي) وتقترب من شاهد القبر ، ومن يمين الكادر يدخل «وئوس» مسرعا بظهره .. يتقدم بضعة خطوات ثم يقف .. يتراجع خطوتين وهو يظفر إلى شاهد قبر أبيه وقد تغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة .. يلتفت بوجهه في أسي ويقترب من الصخرة .. تقترب آلة التصوير منه قليلا بخصب رأسه في الصخر .. ثم يمسك رأسه بكلتا يديه ويتقدم نحو الكاميرا حتى يغطي المنظر بأكمله بجلبابه الأسود .

٢ - في مشهد ضرب الغريب ، نقطة عامة يظهر فيها الغريب في مظقة رمنية والرياح تدفع بالرمال ، ويتقدم الغريب عدة خطوات ثم يقف فرعا .. يدخل من يمين الكادر أحد أهل الجبل ومن بشار الكادر يدخل رجل آخر منهم .. ويأتي من خلف الغريب رجل ثالث يحمل عصا ، ويتقدم الأولان نحو الغريب حتى تجعل ملابسهم الكادر أسود تماما .. ونسمع صوت ضربات العصا وصياح الغريب الذي يبرز رأسه من بين أقدام الرجال مترجعا .

ج - تحريك آلة التصوير على النحو الذي يؤدي إلى الاحتفال بحجم الممثل ثابتا في الكادر ليؤكد على نقل لسان حال ذلك الممثل إلى المتفرج ، وذلك كما في اللقطات التالية :

١ - اللقطة قبل الأخيرة في المشهد الذي يهرع فيه «وئوس» إلى قبر أبيه والسابق الإشارة إليه في البند السابق ،

لقطة عامة نرى فيها «وئوس» وهو واقف على الأرض ويبدا في النهوض وآلة التصوير تتحرك معه حركة رأسية إلى أعلى ... يقف ويقترب منا ويغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة ... ويظل «وئوس» يتقدم إلى الأمام في خطى مترنحة وآلة التصوير تتحرك شاروي إلى الخلف محتفظة بحجمه في الكادر ثابتا أثناء تراجعها معه إلى الخلف .

٢ - في نهاية المشهد النهاري في بيت مراد وبعد آخر لقاء «وئوس» مع «زينة» حيث أدت النظرات المتبادلة بينهما إلى الكثير مما يمكن أن يقال ولطه قد ألمه أنه قد اكتشف حقيقة مهلتها ، نرى لقطة متوسطة قريبة يظهر فيها «وئوس» مطأطي الرأس في بشار الكادر ويدلف مراد إلى خلفية الصورة .. يتقدم اليمين ويقف خلف «وئوس» ... يتقدم وئوس خطوتين وشاروي معه للخلف ... ومراد يلاحق «وئوس» فيلصقت له «وئوس» مستديرا بظهره ويدفعه بيده اليمنى دفعه قوية في وجهه فيترج مراد بعنف ويدخل أولاد العم الثلاثة في الخلفية ليمسكوا به قبل أن يسقط ويصبح «وئوس» محذرا مراد وأولاد عمه أن يراهم في طريقه يوما ما ويستدير بوجهه ويتقدم في خطاه خارجا من بيت مراد وشاروي للخلف معه محتفيا بحجمه طوال الممر حتى نهاية المشهد .

٣ - في مشهد لقاء «وئوس» بأيوب وبعد أن خلف «وئوس» اللقطة من أيوب وأيوب يطالب «وئوس» بإعادة اللقطة إليه ، نرى لقطة متوسطة وأيوب يتقدم بخطوات بطيئة وشاروي للخلف محتفيا بحجمه في الكادر وخلال الشاروي يدخل «وئوس» بظهره من يمين الكادر و«أيوب» في الناحية اليسرى من الكادر وتلمع عينا «أيوب» من الفيض ويستمر متدفعًا نحو «وئوس» وشاروي للخلف معهما وهو يطالبه بإعادة اللقطة إليه .

٤ - في نهاية اللقطة الأخيرة من مشهد صعود «ونيس» إلى سفينة المنشية وبعد اختفاء «ونيس» و«أحمد كمال» تدخل ساق «الهدوى» بكه من يسار الكادر ثم يتقدم في خطاه نحو حاجز السفينة كما شرحنا عند تناول هذا المشهد من قبل وقد ألمّ البدوي أن «أحمد كمال» لم يشركه في لقاء «ونيس» وربما يحس بالقلق على «أحمد كمال» .

د - اختيار عناصر تكوين المناظر على النحو الذي يؤكد مصيرية المواقف وانتماءها إلى موضوع الفيلم .

إن موضوع فيلم المومياء هو تلك الشريحة المعزولة من مجتمع الجبل الذي يعيش على تراث حضارى يكمن فى باطن الأرض من تمسكه دين أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله . ولتأكيد مصيرية الفيلم اشتملت التكوينات التصويرية على الآثار والجبل والصحرى ومعابد الفراعنة والليل وما يجرى به من سفن . وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى «المومياء» إلا من خلال أفندية الآثار ، القادمين منها.. وما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن قرءوها والطربوش الذى يميزهم عن الفوجات . وأحداث الفيلم ترجع إلى عام ١٨٨١ ، ولكن أهل الجبل لم يعرفوا سوى النيل والجبل والصحرى وأثار الفراعنة ومصابدهم التى لعب فيها أولادهم ومقابدهم التى اتخذوها مساكن لهم . وتلك هى عناصر تكوين صور فيلم «المومياء» ، كما يتضح من استعراض اللقطات التالية :-

١ - فى بداية مشهد قتل شقيق «ونيس» نرى لقطة متوسلة قريبة للأخ الأكبر وهو يمضى إلى مصيره للتحطم ونراه من جانبه وبان معه من الليمين إلى اليمين ... ويتقدم بظهره مرابها لنا حيث نراه يسير على تل رملى أصفر

ناعم وفى الخلفية يبدو فوق خط الرمال والأفق شراع قارب .

٢ - وفى المشهد نفسه بعد مصرع الشقيق ، نرى لقطة عامة على المياه والكاميرا تتحرك رأسياً من أعلى إلى أسفل ويقتف جسد القاتل فى الماء .

٣ - وينتهى ذلك المشهد بلقطة عامة نرى فيها مقنعة القارب والكفين المزمزمين عليها ظاهرين ... بان مع زوم بسيط لتركز على المقنعة ثم تثبت آلة التصوير ويستمر القارب فى حركته .. مقنعة ثم هيكله إلى أن يخرج تماما من الكادر ولا يبقى أمامنا إلا موجات ماء النهر التى تمكّن أشعة الشمس الذهبية.

٤ - اللقطة العامة الواسعة على معبد جنانزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار لدرى للصحرى وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ونسمع صوت «أحمد كمال» :- معبد لكل فرعون .. نتمسك الثالث فاتح أول إمبراطورية عرفها التاريخ .

٥ - للقطات التى تم تصويرها فى مدينة «هايو» حيث يلتقى «ونيس» مع الغريب بعد أن ضربه أهل الجبل ، وكذلك «ونيس» قد ضربه رجال «أوبوب» ، وعندهما ثمانى لقطات تؤكد على ضالة كل من «ونيس» والغريب بجانب الآثار وفى إحدى اللقطات يتلمس «ونيس» العلامات الهيروغليفية المنقوشة على الحائط الذى كان يزعم مستقدا إليه وهو يسمع إلى الغريب يشرح له ما علمه عن سبب قدوم الأفندية .. ويخبط «ونيس» رأسه فى الجدار قائلا : كفى ما قلت .. جلّت الأجار تبدو حية أمامى . وفى اللقطة قبل الأخيرة فى ذلك المشهد رى لقطة عامة نرى جدار معبد «هايو» وآلة التصوير تتحرك رأسياً إلى أعلى على الجدار الملئ بالكتابات والنصوص الهيروغليفية.

٦ - واللقطة قبل الأخيرة من الفيلم ، لقطة عامة واسعة وآلة التصوير على مستوى منخفض ونرى ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو ونيس كنقطة ونراه من ظهره وهو يمضى مبتعداً، أما اللقطة الأخيرة فهى أيضاً لقطة عامة واسعة ، نرى فيها المنشية (مركب الأفندية) كنقطة مضامة تبتعد .. ثم تتحول الصورة إلى كادر ثابت وتزلز كلمات «انهض» «فلن تقضى» «لقد نوبت باسمك» «لقد بدعت» .. ثم اختفاء ، تدريجى . لذلك أن شاذى يستلهم همة المصريين جميعاً بذلك الكلمات .

٧ - أما التكوينات الخاصة بالجبل فقد اشتملت عليها لقطات خبيثة الدبر البحرى فى كلتا المراتين اللتين رأيناها فيها فى الفيلم ، المرة الأولى عندما أخذ الأعمام «ونيس» وشقيقه لتريفهما بالمر ، والمرة الثانية عندما ذهب إليها أحمد كمال ورجاله .

ثالثاً - الكشف عن الصفات الإنسانية لفشر

غير عاديين :
هناك أسلوب فى الإبداع التصويرى بألة التصوير (٧) ، يقوم على إظهار الصفات الإنسانية لأناس غير عاديين (٨) فى الصور الفوتوغرافية . ولم يلجأ شاذى إلى هذا الأسلوب فى الكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل ، فلقد اختار لهم قالياً يجمع بين النقيضين وترك المواقف تكشف عن إنسانيتهم وكان هدفه أن يفهم مشاهد الفيلم ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقع خلفهم غامضاً .. ومن المركب القانمة فى النيل ... فحتى لسوس المقابر قتمهم شاذى بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تلخيصاً مركزاً

٥ - في مدينة «هايو» حيث يصل ونيس بعد أن سخره رجلاً أيوب واستعادوا منه العين الذهبية وبعد أن اهتموا إلى القريب داخل المعبد من سماعه صوت أبيه ، نرى ونيس في لقطة عامة معدة بآلة تصوير محمولة على اليد من داخل المعبد .. وتقدم ونيس بجوار أحد أعمدة المعبد ويقرب حتى يصل إلى الجدار وتستدير آلة التصوير مع «ونيس» ليحصل الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة كي نرى القريب في يمين الكادر في الخلفية و«ونيس» على اليسار في مقدمة الكادر ويطلب منه القريب الرحمة وهو يحذف مدراجها ليلتفت عن «ونيس» وهو يخبره أن أهل الجبل مهدود بالقتل إن لم يرحل ونرى ونيس من ظهره وهو يتقدم بالعرض عبر الرواق ليقرب من العمود الذي أفرش القريب الأرض عند قاعدته ونرى «ونيس» من ظهره يمين الكادر والقريب يوجهها إلى اليسار في خلفية الكادر ويسأل «ونيس» القريب عما يفعله الأفنديه ويشراج القريب في الكسار فيسأله ونيس ألا يخشاه فهو جريح ماله ويلزركما على الأرض وآلة التصوير معه .

٦ - مجموعة اللقطات العامة في نهاية الفيلم لأهل الجبل وقد خرجوا لوداع الموميات وهي في طريقها إلى المشية - لقطة عامة للراوى والشمس قد بدأت في الشروق ونرى من بعد مجموعة سينات بملابس سوداء يتقدم نحو آلة التصوير. وبعد لقطتين عامتين آخرين للموكب ومودعيه من أهل الجبل نصل إلى لقطة عامة تنبئ بوصول الموكب إلى المشية وفي هذه اللقطة نرى تابوتين محمولين والموكب الجنازى بمعنى فوق تل بسيط الارتفاع وسط أخودين بهما سجدات يولكن الموكب في سيرهن وكأنهن

مبتحان على هضبة رملية واسعة وترتفع آلة التصوير إلى أعلى لتتابع سيرهما وهما يتحدان عنها إلى أن نرى في الخلفية بعيداً بأسفل الهضبة معسكر عمل تنتشر فيه الخيام وتسمع صوتاً يأتي من بعيد يدعو إلى العمل عند الأفنديه وتنتهى اللقطة بالقريب في يمين الكادر و«ونيس» في يسار الكادر وتتحرك آلة التصوير وتقدم للقريب ثم يتوقف بينما نرى «ونيس» يظهره ويستدير القريب ليراجعه «ونيس» .. ثم قطع إلى لقطة متوسطة ينتهي بها مشهد الدحبيب بالقريب في الرامسيوم من خلال استعراض مابه من آثار وتكشف هذه اللقطة عن فرق هام يميز ابن الوادى (القريب) عن ابن الجبل «ونيس» فالأول لابد أن يعمل ليستطيع البقاء ويذهب للعمل في معسكر الأفنديه بعد أن يودعه ونيس الذى اعتذر عن الذهاب معه .

٤ - إثارة «زيئة» ل«ونيس» للحدد الذى يدفعه إلى محاولة اعتراض حركتها في بيت «مراده» حيث نرى في لقطة عامة «زيئة» واقفة تتابع أخذ «ونيس» للتمثال من «مراد» .. وتتقدم «زيئة» خطوتين للأمام ثم تقف .. ثم تواصل تقدمها ويدخل «ونيس» يظهره من يمين الكادر .. وبعد يده اليسرى نحو الجدار ليحول دون استمراره في التقدم وكأنه لا يريد لها أن تخب عنه .. تنظر له «زيئة» لحظة فتسقط ذراعها إلى جانبه فتساقطها الطريق وتتجاوز «زيئة» وبان شاربو معها وهي مستمرة في سيرها وصوت مراد يصل إلينا ويخبر ونيس أن أيوب سيأتى اليوم لأخذ العين الذهبية . وفي اللقطة التالية نرى رد قبل ونيس لخروج زيئة فيحذف مراد دفعه قوية في وجهه ويتلقفه أولاد عم ونيس .

للمائلة في الصعيد .. الإحساس الطاعى بالاحترام والكرامة ... وكل هذا لا نرى منه في الفيلم إلا مسحة أو رائحة الخاطفة .. ومجرد الإحساس المكثف لمجموع التقاليد التي تحكم هذا المجتمع (٩) ومن أمثله اللقطات التي تكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل بالصورة السيمائية وما توحى به للمفترج ، وليس بالحوار المباشر ، ما يلى :

١ - بهل وجه المم الأكبر عتقا سمع أخاه يبلغ شقيق «ونيس» ، أن أباه قد شاء أن يعلم سر الفخينة ولو كان حياً الآن لشاء أن يحرم من حياته ، وفيهم المم الأكبر أن أخاه قد أصدر الحكم بالإعدام على شقيق «ونيس» ، ويهفل لذلك ، ونسمع صوت وضع القلادة على الأرض من خارج الكادر .

٢ - للقطات التي صورت رحيل شقيق ونيس وما توحى به من ثقة في صحة القرار الذى اتخذ ، وهو يسعى إلى حنفا دون أن يدري ، وفي نهاية الفيلم يتأكد لنا أنه رمز لوداع التذوير الذين بعثوا مصر من كبوتها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد تأثر به «ونيس» - دون أن يدري - وخلص أهل الجبل من عيش الشبعا ، رغم أننا سمعناه يرفض ما دعا إليه شقيقه بالحوار .

٣ - ترحيب ونيس بالقريب القادم من الراوى وكأنما أدرك «ونيس» ما يربطه به من صلات ، ولا يلتصق ونيس والقريب إلا في أحد معابد الجود - فى الرامسيوم في المرة الأولى ، ثم في مدينة «هايو» في المرة الثانية .

وينتمثل ترحيب «ونيس» بالقريب في استعراضه للآثار معه في عدد ست عشرة لقطة منها عشر لقطات عامة ولقطة واحدة عامة واسعة مصورة من الخلف فنرى «ونيس» والقريب يسيران

رابعاً - الشد الكهرى

القائم بين كل لحظة

والتي تليها :

يتحدث «شادى عبد السلام» عن فيلم المومياء، فيقول: - إن الأجانب كانوا يذهبون إلى ابن الجبل ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المظلم... فيبدأ يبيع لهم دون أن يتصدق أن يبيع أو يمس ما يملكه... ولكن رجلاً أوروبياً يجيله ويقول له: اعطني قطعة الحجر هذه مقابل كذا... فيعطيه له دون أن يدرك أنه يتاجر في لحمه هو... ومازال هذا يحدث حتى اليوم... فما زال هناك هؤلاء الذين يتاجرون في لصوصهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين... وفي فيلم المومياء يجلبهم القاهرى المعلم فيلتقى المصرى مع المصرى الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماماً وبديهما انفصال منخف جداً بين المنيعة التي يمثلها هذا وثلك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة... وذلك فأنت تلاحظ في الفيلم أن الشابين الصعدي والقاهرى يتبادلان في النهاية بضع كلمات... بينما ظلاً قبل ذلك يكتفیان بالنظر كل منهما للآخر هذا اللقاء بين المنيعيين هو محور الفيلم... ولست حكاية المومياء والفراغة التي يمكن أن تحدث لأي ناس من أي فئة في أي مجتمع لأنها حادثة حقيقية... ولكن لم تكن الحادثة في ذاتها هي التي أثارتني لعمل الفيلم ولا أصبح فيلم بوليس وحرامية وإنما هذا اللقاء الغريب الذي نتج عنه الاكتشاف أو قراءة الماضي^(١).

وكما شاهدنا في الفيلم فإن أفندي القاهرة لم يدخلوا في أي صراع مباشر مع أهل الجبل، أولاً لأنهم لا يعرفون تمام الصرفة أن أهل الجبل يملكون سر الدفينة، وثانياً لأن الصراع هنا لا يدور من

ضمن لوحة جدارية فرعونية يمثلن نالحات مصر القديمة ونرى خلف أحد التوابيت نورساً عليه شمال لأتوبيس... شاريو مستمر مع حركة المركب وفي آخر الشاريو نرى المنشية والدخان يتصاعد من مخفئها إلى السماء ونسمع صوت زمارتها يطو. وقد شارك ونيس في وناج المومياء فراه في أربع لقطات بين لقطات جمهور المودعين فور وصول المركب إلى المنشية؛ ففي لحظة عامة نراه بجلبابه وخلفه بضع سيحاح مشحات بالسواد ويقدم ونيس صوب آلة التصوير وأثناء اقترابه تتحرك آلة التصوير إلى أعلى بالكاد لتحويل الكادر إلى لحظة متوسطة وهو يرفع يديه ويضلي وجهه حزينا مع بان بسيط معه أثناء تقدمه. وفي اللحظة الثانية، وهي لحظة متوسطة، نرى فيها «ونيس» ويده على وجهه حزينا بالما، بان معه إلى اليسار وهو يهبط تلا مخفئها حتى يقترب من النيل فيقف ويرفع يده عن وجهه وينظر نحو السفينة. ثم قطع إلى لحظة عامة واسعة للسفينة تسمى مثلاً بآخرتها ونرى الأشجار على الضفة الثانية ويشتمل الكادر على بضع ميدات ولقعات يتابن المركب... واللغة الثالثة «ونيس» لحظة متوسطة تبدأ من حيث انتهت اللقطة الثانية له ونراه ناظراً نحو اليسار (نحو السفينة) يرفع يده إلى صدره وتزدى حركة آلة التصوير إلى أن نراه من ظهوره ويحرك ريان معه لليمين وهو يقترب من النهر ويحول الكادر في نهاية هذه اللقطة المتوسطة إلى لحظة عامة واسعة ثم تصويرها بالآلة التصوير على مستوى منخفض فارى ماء النيل والأشجار على منخه وعلى البعد نرى ونيس من ظهره يمشى مبتعداً ويبدو كقطعة. لقد أُنجز مهمته وأدرك أنه ألحق الخراب والإفلاس بقبيلته وأشك أنه أدرك أنه حقق ماهاه شقيقه لتحقيقه.

الخارج بل داخل القبيلة ذاتها. بهذه الرؤية تناول شادى موضوع فيلم المومياء وهي رؤية مركبة غاية التركيب لكنها الرؤية الوحيدة التي تسمح بتصور الحق الحقيقي لملل هذا الموضوع، رؤية لوس من السهل تجسدها وتحقيقها إلا فقط بواسطة فن السينما. وأدى توافر الصفة السينمائية في لقطات الفيلم إلى قيام شد كهرى بين كل لحظة والتي تليها، فمهما طالت مدة أية لحظة فإننا لا نفقد أبداً الإحساس بالمتتابع المستمر، وعندما يتأمل المتفرج ما رآه على شاشة العرض فإنه يكتشف أن كل لحظة في الفيلم قد مهدت للقطعة التالية لها، وأملته لاستيواب مضمونها. ومع ضبط إيقاع الفيلم، تحقق هذا الهدف حتى في أكثر مشاهد الفيلم بطئاً، وهو مشهد بيت العائلة الذي يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم ويحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج، وبالفعل تحقق هذا التركيز ونشأ من الإيقاع البطيء الذى يدفع المتفرج إلى التفكير في مدلول الصورة والمشاركة فيه بقله ولو لثمنا: ماذا يريد أن يقول^(٢)؟ وقام الشد الكهرى بين لقطات هذا المشهد بالمحافظة على يولده التركيز الذى هدف بمبدع الفيلم أن يولده لدى المتفرج حيث عبر عن عزلة أهل الجبل بتقديم أبطال هذا المشهد محبوسين في حجرة ويفترج عليهم «ونيس» دون أن يشاركهم النقاش وتتمثل أهمية هذا المشهد في الحقائق التي يستخلصها الرائي منه، وهي:-

١ - حرص شيوخ القبيلة على سر الحفية وأن من يعرف هذا السر ولا يحافظ عليه يدفع حياته ثمناً لذلك، مهما كان مركزه في القبيلة وهذه رسالة وصلت إلى «ونيس» أيضاً.

٢ - رفض شقيق «ونيس» لأسلوب حياة القبيلة بعد أن عرف أنهم وهو معهم يعيشون على الحب بالموتى.

وفيما بين البداية والنهاية نكتفل على
للحود الدائلي للقطات التي تروى بها احتفاظ
الفيلم بجزء الشان والطقوس:

١ - المشهد الثاني - نهار - مقابر
الحريات

لقطة عامة للجبل وسيدلت مشعات
بالصود منتشرين في الجبل مع صوت
نواح.

٢ - في المشهد نفسه بعد أن استقرت
آلة التصوير على الشاهد والتابوت أمامه
ورأينا الشقيقتين - أولاد الشيخ سليم -
مواجهين لنا بظهرهم، قطع إلى لقطة
متوسطة من مواجهة رئيس وشقيقه حيث
ونيس على يمين الكادر وشقيقه على
يسار الكادر وتابوت الشيخ سليم يشغل
الجزء الأسفل من الكادر أمامهم.. وتدخل
يد من يمين الكادر ترفع غطاء بلون
أزرق موضوع فوق التابوت.

٣ - في المشهد نفسه لقطة عامة
بعض السيدات واقفات ومشعات بالصود
والأم تحضر فسوق نل بسبوت لندزل
والكادرا شاريلو ليسار معها. ومن خلال
الشاريلو نرى في مقدمة المنظر رجالا
يحملون للتابوت الفارغ خارجين بعد أن
انتهوا من مهمتهم ويتقدم الأم حتى تصل
إلى شاهد القبر وترتكع بجواره.

٤ - في المشهد رقم ١٠ - نهار - وادي
المرق

لقطة عامة واسعة على معبد جانكزى
في البر الغربى وادي من اليمين إلى
اليسار حيث نرى الصحراء وبعض
الخضرة وبعض لطلال المعابد ثم قطع
إلى لقطة متوسطة - لأحمد كمال - وهو
يتقدم بوجهه نحو آلة التصوير رزوم مع
بان لوصيح الكادر في حجم لقطة
متوسطة قريبة ويهم - أحمد كمال -
بالجلوس مع حركة رأسية آلة التصوير
إلى أسفل حتى جلوسه ويثقت - أحمد

وتقوم ما اخرج من أمورهم وكم جادت
أرض مصصر بهؤلاء الأبطال طوال
تاريخها العريق.

ولم تمنع حياة شقيق «ونيس» - هباء،
فإن وصول نبا اغتياله إلى «ونيس» هو
الذى سيدفعه بعد ما مر به من حيرة
ومماناة إلى تسليم الخبيثة لأغنية القاهرة
للذين يستطعمون صونها وحمانياتها من
حيث أهل الجبل بها وحيلت تهنس مصر
فهى لن تفنى طالما هناك من يحرص
عليها (يناديها باسمها) فبغت مما عانت
منه من رقاد وخمول. وقد قدمنا في
السرد السابق نموذجاً يعبر عن الشد
الكهرى الذى يصل بين لقطات ومشاهد
فيلم المومياء.

وهذا الشد للكهرى نشأ من التخطيط
الدقيق للتعبير السينمائى الذى لجأ إليه
شادى لبلورة المشاكل التى واجهتها
مصصر في تلك الفترة من نهاية القرن
التاسع عشر، زمن أحداث الفيلم.

خامساً - احتفاظ الفيلم

بجو الشعائر

والطقوس:

يحفظ الفيلم من بدايته إلى نهايته
بجو الشعائر والطقوس، فأول ما يطالنا
في طوبة مع نهاية الليل مشهد طقس
مهدب، يذفن فيه الشيخ سليم. وينتهى
الفيلم بلقطة عامة ترأسه والكادرا يستوى
مخفص نرى على الشاشة ماء الدليل
والأعشاب وعلى البعد بيدو «ونيس»
كتقطة يبتعد عنا بظهره قطع إلى لقطة
واسعة والركب نبتعد فى الأفق وهى
لقطة مضامة وتتحول للصورة إلى كادر
ثابت وتنزل كلمات

انتهى

فن تفنى

لقد نوبت بأسمك

لقد بخت

اختفاء تدريجى

٣ - للتناقض فى شخصيات أهل
الجبل فهم يتقدمون كل ما يخص موتاهم
ويحرصون على عدم إزعاجهم فى
مرقدهم (الشيخ سليم) وفى الوقت نفسه
يتكهون حرممة الموتى الآخرين،
أجدانهم، ولم ينج من هذا التناقض سوى
شقيق ونيس فقد أعلن استناده من أبيه
ومرد على عبودية الضباب واتخذ موقفا
إيجابيا وقرر الرحيل عن الجبل ولقبيلة
ولم يكن أنانيا فقد حاول أن ينفذ ونيس
أيضا من ذلك التناقض ولم يستجب
ونيس، فقد ساءه أن شقيقه قد ألم أهمها
ولم يحترم ذكرى أبيهما وقد رأينا
«ونيس» يهرع إلى قبره قبل هذا المشهد
وفور نزوله من الجبل بعد أن اطلع على
سر الخبيثة بناء على رغبة أبيه.

٤ - احترام شيوخ القبيلة لسيدة الدار
(الأم) ودعاؤهم لها بأن يقدرا الله على
احتمال المكروب، فهى فى سبيلها إلى أن
تلفق ابنها الأكبر وبالكاد بعد أن فقدت
زوجها.

٥ - تيسم الصراع النفسى الذى
يمانى منه «ونيس» وفداحة ثقل السر
الذى كشفه له، ولتى زادت فداحة
بعدما سمع من نقاش بين شقيقه وشيوخ
القبيلة فلقد أطلعه شقيقه على مصير
مظلم، صحراء عليه أن يسيرها وحده
خائفا من المشاعر والذكرى متفكرا إلى
الإرادة لأن يلقى ما كان بالأمس حقيقة
له ويلوم شقيقه على أنه كشف له عن كل
ذلك ولماذا هو أخوه...

لقد جاءت مصورة «ونيس» على يد
شقيقه.. أحد أهل الجبل ولم تأت من
خارج أهل الجبل.. وهذه هى عظمة
مصصر التى هير عنها شادى بأسلوب
سينمائى بحث للمتفرج على التأمل
والتكيف فيدرك عظمة مصصر دون
شعارات ودون افتعال. فهدرك ونيس الذى
دفع حياته ثمنا لموقفه يمثل أحد أبطال
مصصر الذين يهبون من حين إلى آخر
لدفع أهلهم إلى تقويم أساليب حياتهم

التي استغلت بهما اللقاءات المباشرة في التعليم مهما كانت بسيطة في مظهرها إلى الحد الذي جعل جون راسل تايلور (١) يصف استغلال شادي لتلك اللقاءات بأن شادي عثر وهو يبعث الحياة في الروح المصرية القديمة على لغة جديدة محدثة عجيبة خاصة به.

وتتمثل اللقاءات المباشرة في الفيلم فيما يلي:

١ - لقاء

ونيس

وزينة

بعد سماع صوت سارينة المنشية - مركب الأفندية - يخرج «ونيس» من معبد رمسيس الثاني فيرى جدران المعبد في لقطة عامة تظهر فيها جدرانه من الخارج... بان من اليسار إلى اليمين مع حركة رأسية لألة التصوير إلى أسفل بقدر يسير حتى نصل إلى مدخل المعبد. قطع، على لقطة متوسطة لونيون وهو يسير بالقرب من تل رملي والكاميرا بان معه من اليسار إلى اليمين.. ونفى في أقصى الخلفية امرأتين متشجعتين بالسواد - وإن كان على نحو مخالف لزي نساء الجبل - يقف «ونيس» ويلفت لذهاب بظهره في الجزء الأيمن من الكادر، ونرى المرأتين «زينة» وابنة عم مراد في الخلفية تشغلان الناحية اليسرى من الكادر.

قطع على لقطة متوسطة للمرأتين حيث نرى «زينة» في يمين الكادر وابنة عم مراد في يسار الكادر، المرأتان تنظران نحو خارج الكادر وتهاهما من.. ثم تنزلان التل متجهتين لأسفل حتى يجعها تمام التل الرملي الذي تهبطان من عليه.

لقد ركب لقاء «ونيس» الأول مع «زينة» الأحداث التالية:

أ. وصول المنشية (سفينة الأفندية

وشاريو للأمام على هذا القارب والرمال التي تحجبها بعض الشجيرات وتتقدم آلة التصوير مع تحركها في حركة رأسية إلى أعلى أثناء تقدمها ونرى الكفين المرسومين عليها. ونراها للمرة الأخيرة بعد هروب الرجلين الذين فاجأهما ونيس بعد أن بعض للشهود وفي أثناء مطاردة «ونيس» لهما قبل أن يصل إلى مدينة «هابو»، نرى لقطة عامة للقارب الذي يحمل الكفين حيث نرى مقدمته فقط ونرى تلا رمليا مانلا يمين الكادر يخص بقية جسم القارب.

ولا يرد ذكر لهذين الكفين في حوار الفيلم إلا عندما يذهب مراد إلى ونيس عند قبر الشيخ سليم ليخاطبه بمصرع شوقه.

٨ - العين للذهبية، رمز الصراع بين أهل الجبل:

وقد رأيناها للمرة الأولى في زيارة ونيس وشقيقه مع عميهما لخبيرة النير البحري وكيف انتزعها العم الأكبر فعالت وجه ونيس بالهلع والفرع.

ورأيناها للمرة الثانية في مشهد بيت العائلة حيث يسأل العم عن سبب عدم حمل القلادة (العين) الذهبية «لأويوب» التاجر والأخ الأكبر (شقيق ونيس) ويعيدها إلى عميه مطالباً إياهما بأن يحملوا وحدهم هذه الذنوب ونراها للمرة الأخيرة في يده يرد بها على ما أعلنه له عن توقف تجارة الآثار. ويمد «ونيس» يده اليمنى ويتنزع القلادة من «أويوب» ويترجع خطواتين وبان معه لليمين وصوت «أويوب» يطلبه بأن يعيدها إليه. ويسترد لها أويوب بالقوة.

سادسا - الاستغلال

المتميز للقاءات المباشرة

في الفيلم:

تميز فيلم المومياء بالعظمة والقوة

كمال، ناحية يسار الكادر عندما نسمع معه صوت نحيب يأتي من بعيد ويتسامل أحمد كمال عن هذا الصوت.

قطع إلى لقطة عامة واسعة على هضبة رملية منخفضة فيها بعض السيدات بملابس سواد متناثرات فوق الهضبة قطع على لقطة متوسطة «للبدوي» وهو يخبر «أحمد كمال» أن كبير العائلة قد مات بالأمن.

٥ - زيارة ونيس الأخيرة لقبر أبيه قبل أن يكشف سر الخبيثة الأفندية القاهرة فراه في لقطة عامة واقفاً أمام شاهد قبر أبيه ويبدأ في الركوع أمام القبر... شاريو للتحلف ويهبط «مراده» من يسار الكادر وينادي «ونيس»... لقد جاء له بأخبار مصرع أخيه...

٦ - المركب الجنائزي للمومياوات وهي في طريقها إلى المنشية ويتألف من عدد ثلاث وعشرين لقطة، بالإضافة إلى الإحدى عشرة لقطة التي تصور وداع أهل الجبل للمنشية وحملتها القيمة والتي ينتهي بها الفيلم.

٧ - الكفان المرسومان على المركب. ولقد ظهر في خمس لقطات بالفيلم، لهما نذير شوم رأيناها للمرة الأولى في لقطة قريبة على جانب القارب الذي استقله شقيق ونيس.

ورأيناها للمرة الثانية بعد أن خفوا بجسد شقيق «ونيس» في الماء بعد اغتياله فظهرت مقدمة القارب في لقطة عامة والكفان المرسومان ظاهراً عليها... تلك هي اللقطة السابقة مباشرة للقطعة وصول المنشية.

ونراها للمرة الثالثة بعد أن أفاق ونيس من غفوته بعد أن اعتدى عليه رجال «أويوب» فبعد لقطة عامة نرى فيها «ونيس» على الشاطئ بحث خطاه وشاريو للتحلف معه أثناء سيره وجبهته تضطرب للماء، قطع إلى لقطة عامة للقارب ذي الكفين يرسو بجوار الشاطئ

إلى طيبة.

ب - تجمع أفراد القبيلة لاستطلاع سبب وصول المنشية في ذلك الوقت من العام .

ج - ونيس بمفرده يحاول أن يكتشف ما يدور حوله .

د - وصول رسول إلى المم الأكبر يبلغه بمصرع شقيق «ونيس» ، ويوصي المم الأكبر بمراقبة «ونيس» ، على البعد كالظل ويحذر من أن يصيبه سوء .

هـ - ينطلق ثلاثة من أولاد المم بناء على نصيحة العمين للبحث عن مراد .

و - على تل رملى في لقطه عامة يلتقى أولاد المم مع «مراد» ، وزينة، وابنة عمه ، ويرفض «مراد» أن ينلى إليهم بأية بيانات عن «أيوب» ، أو يتعاون معهم كخادم «لأيوب» ، كما كان من قبل بعد أن أخبر أولاد المم أن سيده «زينة» قد جاءت لتفتح مكاناً صغيراً قرب الميناء لخدمة الأفندية وأنه وابنة عمه سيساعدانها .

وفي اللقاء الأول «لونييس» مع «زينة» ، لا تستحوذ على اهتمامه ولا تبدد تفكيره عن أفندية القاهرة .

٢ - لقاء

ونيس مع

أحمد كمال

بعد انصراف «مراد» ، وزينة، وابنة عمه بعد أن أبلغ «ونيس» أنه سيحوم ويتجسس لمعرفة سبب مجيء الأفندية ، قطع إلى لقطه عامة نرى فيها ونيس وهو يسير من اليمين إلى اليسار بحجبه خط رملى في مقدمة الكادر بحيث لا يظهر إلا نصفه الطوى فقط وتحرك آلة التصوير حركة استعراضية (بان) معه من اليمين إلى اليسار وتحجب الرمال

أغلب جسمه ولا ترى إلا وجهه وجزءاً من صدره ثم يقترب مرة أخرى ومع اقترابه ترتفع آلة التصوير في حركة رأسية إلى أعلى بحيث يظهر جسمه مرة أخرى ولتصبح اللقطة في حجم لقطة متوسطة . ثم قطع إلى ، لقطه عامة نرى رئيس البدو يسلم على «أحمد كمال» ، وحولهما البدو والجنود على الجياد . يقترب «أحمد كمال» من آلة التصوير وتحرك آلة التصوير معه في حركة رأسية إلى أعلى أثناء صعوده التل الرملى مع بان لليمين أثناء حركته من اليسار إلى اليمين وزوم أيضاً ويقترب حتى يصبح الكادر في حجم لقطة متوسطة قريبة ويدخل رأس «ونيس» ليصبح أحمد كمال بعد اقترابه يسار الكادر و«ونيس» في يمين الكادر .. ينظران لبعضهما بعضاً ثم يخرج «أحمد كمال» من يمين الكادر ويلتفت «ونيس» ناحيته متابعاً إياه .. ثم قطع إلى ، لقطه متوسطة لأحد الأتريين جالسا داخل الكارثة ونرى في يسار الكادر «أحمد كمال» يظهره يتقدم خطوتين مقرباً من الأتري ويستدير ناظراً ناحيته «ونيس» خارج الكادر وينتهي هذا المشهد بلقطة عامة «لونييس» واقفاً كتمثال جامد فوق التل الرملى ، ويصدق عليه وصف الأتري له في اللقطة السابقة بأن مطرافه غريبة وكأنها لتمثال عادت إليه الحياة .

٣ - لقاء

ونيس مع

أيوب

انتهى مشهد ضرب الفريد ، بتدئة عامة بعيدة للجبل وقمته وهوله ضباب ناصع ويعدها بدأ مشهد مركب أيوب ، وفي عدد تسم لقطات معظمها لقطات عامة تم استعراض أبهة «أيوب» وألقته وثرائه المتعائلة في ملبسه وفيه يكونون على خدمته وفي اللقطة العاشرة من هذا

المشهد تم لقاء «ونيس» مع «أيوب» على النحو التالي ... الكادر خال تماماً .. يدخل «ونيس» من يمين الكادر في لقطه متوسطة ناظراً اليسار ممسكاً بيده اليمنى التمثال الذي استرده من مراد وابنة عمه .. يقف لحظة ثم ينزل المنحدر البسيط ويان اليسار معه حتى يقف قبالة «أيوب» .. ونرى ونيس في يمين الكادر بروفيال اليسار .. وأيوب في يسار الكادر بروفيال لليمين .. «أيوب» يقدم تمزيقه «لونييس» .. ويصبح فيه «ونيس» ، بأن حضوره لم يعد مرغوباً فيه بعد اليوم .. ويجب «أيوب» من رده وهو يمد يده نحو التمثال الذي بمسكة «ونيس» .. ولكن «ونيس» يبعد التمثال عنه وهو يقول له إن هذه التجارة قد توفقت ، يستخرج «أيوب» العين (القلادة) الذهبية من عباءته وهو يقول بأى تجارة أخرى تعرف إذ إنك لا تعرف حتى هذه ، ينظر إليه «ونيس» مستغرباً ويمد يده اليمنى وينزعها منه ويراجع خطواته ويان معه اليمين وصوت أيوب يطالبه بأن يعيدها إليه ، قطع إلى لقطه متوسطة أيوب يتقدم في خطوات بطيئة وشاريو للخلف محتفظاً بحجبه .. وخلال الشاريو يدخل «ونيس» من يمين الكادر يظهره وأيوب في يسار الكادر .. تلعب عينا «أيوب» من الغضب ويستمر ملتصقاً ناحيته «ونيس» وشاريو للخلف معهم وهو يقول .. أهدأ إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مجيئى كل ثروة فبهلك الجماعة ، قطع إلى وجهة نظر أخرى (أسيرين عسكر) «ونيس» يمين الكادر و«أيوب» يسار الكادر .. «أيوب» يمسك بيدي «ونيس» الأثنين محاولاً أخذ القلادة .. ونيس يرفع القلادة ويضعها في صدره ويترجى «أيوب» خارجاً من يسار الكادر .. قطع إلى لقطه متوسطة أيوب يرفع يده آمراً رجاله مدخراً منه ولـ كانت تعنى حياته ، يدفع رأس رجل

٢ - فى نهاية لقساء «وئيس»
و«أوبوب»، حيث يتحدث رجال أوبوب على
«وئيس» بالضرب لاسترداد القلادة
(العين الذهبية) من «وئيس»، تنظم
الشاشة تماما مع صوت ضربة العصا
الذاتية. استخدم شادى الفيلم الدليل
الأسود لتحقيق ذلك التأثير، ثم قطع إلى
ظهور تدريجى ٣٦ كادر للرى وئيس
ملقى على الرمال على شاطئ الليل وآلة
التصوير أخذت نظرة عين الطائر من
أعلى إلى أسفل.

أهم نماذج

روعة

المرئيات

وفى ختام هذا المقال نلخص أهم
نماذج روعة المرئيات فى فيلم المومياء،
فيما يلى:

١ - لا جدال فى أن المواقع الأثرية
التي سرور فيها شادى عهد السلام
معظم مشاهد فيلم المومياء، تمثل أقصى
ما يمكن إخراجه قادر على تنسيق
جساليات المنظر، فهناك أطلال معابد
انفراغة بين النلال الرملية المنتشرة فى
الصحراء، التماثيل العملاقة والموايط
المنقوش عليها الحروف الهيروغليفية
ومنازل عظيمة ما زالت قائمة كمناديات
من الأحجار المنحوتة البناء مازال الناس
يعيشون فيها. أضف إلى ذلك مجرى
النيل الذى يساقب متحرجا خلال الرمال
وجبل الموتى العظيم يرتفع فى خلفية
المنظر. وكذلك أهل الجبل يزعم الأسود
للموحد، وتشكل كل ذلك منظرًا موحشا
مقبضا للصدر ولكنه أيضا يحصف
بالجمال، وحول هذا المنظر يصفر للريح
ليضيف إلى المنظر تأثير موسيقى غريبة
غير مأروفة. ولقد كان طوبى لمن يسم
شادى عهد السلام ملاس للفيلم بنفسه
بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى

المحتمل أن يضيف ذلك الاتجاه المزيد
من الجودة المرئية على للفيلم ولكن على
حساب الجودة السينمائية.

كذلك تصاحى شادى اللقطات
التوضيحية (١٠) التي تبين للمخرج
أماكن الأحداث وموقعها وتذكر بها كلما
تكررت خلال السرد الفيلمي فليس هدف
الفيلم هو التركيز على حادثة أو أحداث
معينة. وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة
لا تظهر فى فيلم المومياء إلا من خلال
أفندية الآثار القادسين منها. وعندما قدم
علماء الآثار فى بداية الفيلم لم يوضح أين
اجتمع هؤلاء الرجال فما يقوله هو المهم
وليس المكان.

ولم يلجأ إلى المؤثرات البصرية
الخاصة، واستخدم الفيلم الدليل
الأسود (١١) فى مشهد من مشاهد الفيلم
كبدل عن الاختفاء والظهور التدريجى،
وذلك على النحو التالى:

١ - ينتهى المشهد رقم ٤ (أول - متر
الخبيطة) بقطعة مقوسة على البلطة فى
يد العم الأكبر اليمنى يهوى بها، وتحول
آلة التصوير حركة رأسية إلى أسفل
لتسقط فى ضربة واحدة على عنق
المومياء ثم ضربة ثانية ويد العم الثانى
تحاول استخلاص القلادة وينجح فى ذلك
ويرفها ومع حركة يده تتحرك آلة
التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى حتى
ينال القلادة إلى العم الأكبر فيرفها
ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير رأسيا
حتى ترتفع القلادة أمام وجهه الذى
أصبح فى يمين الكادر، وتصحب القلادة
معظم وجهه ويأمر بأن يتم حمل القلادة
إلى «أوبوب» للساحر وتمر شعلة أمام
القلادة ثم مؤخرة رأس وشعلة ثانية ثم
مؤخرة رأس تتحرك أمام القلادة ثم تهتز
الشعلة من يسار الكادر - قطع إلى اللقطة
الأولى من المشهد رقم - ليل - الجبل،
وتنظم الشاشة تماما فهذه اللقطة عبارة
عن فيلم دليل أسود، عبرت عن ظلام
الجبل فى بداية هذا المشهد.

ويان معه للونين مارا أمام أوبوب إلى أن
بأخذ مكانه على يسار الكادر «وئيس»
على يمين الكادر ينظر «وئيس» فى
توجس ويشراجم ثلاث خطرات - يأتي
رجل من اليمين ويدخل خلفه يوقفه
ويضع عصاه خلف ظهر «وئيس» ..
يتقدم الرجل فى مقدمة الكادر من
«وئيس» ويمسك بيد «وئيس» التى يرفها
إلى أعلى مسكة بالقلادة (العين)
الذهبية وترتفع آلة التصوير فى حركة
رأسية إلى أعلى على يديه المرفوعتين
ويأتى صوت «أوبوب» من خارج الكادر
«لن تكن هناك تجارة بعد الآن ولن تصور
رجالكم جوعا ولتعمل نمازمك المحب ..
لقد حكمت على قبيلتك .. ثم قطع إلى
لقطة مقوسة قريبة .. كتلة معبأته
السوداء يشغل يمين الكادر ككتلة سوداء
و«أوبوب» يولجها فى منتصف الكادر
وتقدم رجل آخر من يسار الكادر حيث
يدخل تدريجيا حاملا عصاه ويوجه
ضربة ومع رفعة عصاه للمرء الثانية
ترتفع آلة التصوير رأسيا إلى أعلى وهو
يوجه ضربة أخرى - قطع إلى شاشة
سوداء مع صوت ضربة الصا الثانية ...
وهكذا ينتهى لقاء «وئيس» «أوبوب».

سابعاً - عدم التضرر

والاندفاع فى

الجودة المرئية :

فيلم المومياء يعبر عن محاربة من
شادى عهد السلام للتشيت بجذوره ،
ليس بمعنى أن يفاخر بما يملك من آثار
.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد
وراءه لم تغتلب من يده بعد وأنه مازال
يستند إليها (٣) وهى تساعده فى التخلص
من كبوته مهما كانت صعبية وجسامه
العمرة أو الطرات التى سببت تلك الكوة
وإذ وضع مبدع الفيلم هذا الهدف نصب
عينيه فإنه لم يندفع وراء الجودة المرئية
ولم يتعثر فى السعى إلى تحقيقها. فعلا
لم يندفع شادى وراء تصوير الآثار التى
يفاخر بها والإبهار بجمالها، وكان من

مصر والفارج. وتؤكد خبيرة شادي بالصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم بالألوان المستخدمة في تصوير المرمياد باختصار الخامات المناسبة لذلك الفيلم فظهرت ملابس القبطية - أهل الجبل - مسواه بالفل. وظهر هذا التأثير شديد الوضوح في لقطات موكب دفن الشيخ سليم، الذي تحمل إليه آلة التصوير عبر ممر ضيق يبدو مشرقاً في الجبل.

٢ - البتلات الأرجوانية التي نراها ملثورة على الأرض بعد انتهاء مراسم دفن الشيخ سليم.

٣ - الثلاثة (العن الذهبية) التي ينزعها المم الأكبر بعنف من حلق المرمياد في زيارة «وليس» وشقيقه، الأولى لخبيبة النحر البحري.

٤ - مركب الأفندية (العشبية)، وتحدث عنها شادي قائلا (٣) «... وهذا القادري جاء في مركب من الحديد.. فهذا هو القرن العشرين قادماً إليهم (يقصد إلى أهل الجبل) إذن.. للحديد والتصنيع والآلة وصناعة المركب التي تصبح ممثلاً هي الأخرى وليس مجرد آلة.. فهي تظهر في الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص في الدليل بمن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو كانت طبقاً طائراً قادماً من المريخ دون أن تكون هناك مسرورة لدى المريخ لدخول ذلك».

٥ - عناية شادي لفائفة بالتفاصيل الدقيقة لملابس زينة (نادية لطفي) بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى وتفاصيل كثيرة ولعل هذا هو ما يميزها عن أهل الجبل.

٦ - للشراء الذي تدل عليه ملابس أيوب ومركبه الشراعى وتعامله مع رجاله.

٧ - أحمد كمال بين ترابيت خبيبة الدبرى البحرية. ■

الهوامش:

(١) Visual Splendour

اصطلاح ورد في المقال التالي

Shadi AbdEl Salam/ The Night of Counting The years

Sight and Sound

Winter 1970/71

page 17

By John Russell Taylor

Mizoguchi, Kenji (٢)

مخرج ياباني (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ولد في طوكيو

والفيلم الذي قدم ميزوجوشي لتسبيما الماقية كان فيلم Ugetsu Monogatari وهو فيلم يروي قصة خزف يحاول باسئمانه أن يواصل حرفته في قرية مزقتها للحروب وذلك في فترة القرون الوسطى. ويتقابل مع أميرة ومسيه تغويه بالانتقال إلى أرض مينة

بالصباح المسية. وكان الكادر هنا يتناول قسماً اجتماعياً وخاصة اصطهاد النساء.

(٣) شادي عبد السلام حوالم ينشر طوال ١١ سنة.

سامي السلاموني

مجلة الإنذاعة والفيزيون - العدد ٢٩٩٣ - ١٩٨٦/١٠/٢٥ الصفحات ٢٦ - ٢٩

(٤) نشرة ناذي سيدنا القاهرة - المرسوم الثالث - ١٩٧٠/٦٩ - العدد الثامن - الصفحة رقم ٤

(٥) التعريض السابق للفيلم المالب المتون

سيد عبد الرحمن فليح

جماليات اللون في السينما - الصفحات: ٨٩، ٨٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

المراسي - الهوامش

(٦) المرجع السابق

الصفحات من ١٤٧، ١٤٤ من ١٩٢، ١٨٣

(٧) Pictorial photography

(٨) Encyclopedia of pictorial

photography

Volume 8, p. 1360

and

Volume 11, pp. 1958- 1964

(٩) المرجع رقم ٤ - لصفحة رقم ١٣

(١٠) Establishing Shots

(١١) Black Leader



دراسات

المومياء... والنصت في الزمن

يحيى عزمى

• أستاذ ورئيس قسم الإخراج بالمعهد العالى
للسماع وكاتب سيناريو

والاختزال - الذى يقترب من حد الرمز والتجريد - هما السمتان اللتان تسودان الشاشة في هذا الفيلم.

وبالرغم من أن الفيلم يخضع للأسلوبية "Stylisation" في كفاءة عناصره على المستويين البصري والصوتي إلا أن مخرجه لم يلجأ إلى أية محاولة من محاولات الاستعراض الكنيكي في تصوير الواقع أو تشويهه سواء في الصورة التشكيلية أو في المونتاج أو حركة أو زوايا الكاميرا والتأكيد عليه بلحو مبالغ فيه بطريقة ملفنة للانتهاب لذاتها خلال المرد. كما أنه لم يلجأ إلى أية تفاصيل فوتوغرافية من شأنها إبراز تفاصيل الواقع الحيانية واستعراضها. بل إنه اختزلها بحيث تكاد تكون قد تلاشت تماماً من نسج الفيلم. فشادى

هكذا قال جوته على لسان المخرج المسرحي المخضرم في مسرحية (فاوست).

إن ما حدث لكل من شاهدوا رائعة شادى عبد السلام «المومياء» - سواء كانوا مع الفيلم أو كانوا ضده بعد مشاهدته - هو ذلك الأثر الذى تحدث عنه جوته: أنهم رأوا وفقدوا أفواههم في إعجاب.

فمن أين يأتي هذا التأثير عدد مشاهدة «المومياء»؟ هل يأتي من أية وسيلة من وسائل الإبهار التكنولوجي كالمؤثرات السينمائية الخاصة؟ أو الاستعراض المبالغ فيه الذى يبرز للزراء الإنتاجي وضخامة العرض على شاكلة النمط الهوليودى؟ بالطبع لا. فالممكن صحيح في «المومياء» - قابلية

«لقد عثر شادى عبد السلام وهو يبحث العمارة في الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مذهشة عجيبة خاصة به. وربما نمناج إلى حجر جديد من رشيد لكي نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لانفهمه بالكامل»

جون راسل تيلور

مجلة «سايت أند ساوند» يناير ١٩٧١.

قإنهم يأتون لكي يشاهدوا، ويحبون أكثر أن يروا. وإذا كان هناك كثير مما ينج أمام أعينهم، بحيث يخسنى للجمهور أن يفقد أفواههم في إعجاب، ستكون قد حققت على الفور نجاحاً عظيماً وتصبح رجلاً محبوباً للغاية.

عبد السلام لم يهتم بواقعية الصورة السيمائية - وذلك في كل أفلامه - بل إنه في تصريح له يقول: «لنا بحث عن جوهر الواقع السيكلولوجي وأهم بالحركات والنظرات الكبيرة التي حدثت في حياة الإنسان أكثر من تفاصيل حياته اليومية، ونظرتي شاملة لبطلي كشخصية مصيرية وليس كمنط. أنا تلميذ روسولوتي، لكنني أرفض الواقعية كواقعية صورة»^(١).

ولعل هذا هو السبب في أننا لا نجد أي صدى لتفاصيل الحياة اليومية في أي من مشاهد فيلم المومياء سواء في سلوك الشخصيات أو البيئة المحيطة بهم. فحين لا نرى الشخصيات تشرب وتكلم أو تشرى، أو تنام، أو حتى تمارس الجنس على الشاشة. بل إن حركتها الجسدية مؤسفة وملابسها أيضاً. وكذلك لا نرى هذه الشخصيات في بيئة زاهرة بالتفاصيل الواقعية، فالمشهد الوحيد الذي ظهر فيه بيت من الداخل - بيت أسرة سليم - في الفيلم وهو ديكور تم بناؤه في الاستوديو، ذلك البيت الكائن بين أطلال أثرية فرعونية كما أرحت الصورة، جدرانها ربما تكون بقايا جدران معبد أو مقبرة فرعونية كائنة في حوض الجبل، إن هذا البيت يخلو من أية تفاصيل حيوانية فلا نرى وسطه سوى أريكة خشبية عتيقة ترتع عليها الأم وفروة من صوف الغنم فرشت على الأرض وكريسي وإطن بلا مساند. وفي الخلفية نرى جداراً فرعونياً منقوشاً عليه بعض العلامات الهيروغليفية الممسوحة بفعل الزمن رصمت أمامه الشخصيات في أوضاع جسدية أشبه بتلك التي نراها محفورة على جدارية فرعونية في تكوين متماق (سيمترى) راسخ رموخ تقاليد أهل البيت نراه من خلال كاميرا أميل إلى اللابت كما في المسرح، بينما يتفجر الصراع الدرامي الأساسي في هذا

المشهد: الصراع بين الأجيال، بين الأبناء وبين عجائز القبيلة (السمان والأم في مواجهة الأخ) فأخ ونيس بطل الفيلم يثور غاضبا على التقاليد الموروثة ونمط الحياة السائد بين القبيلة عبر الأجيال متحدياً قوانينها وعجائزها. إنه الصمد ضد التراتبية القبلية Tribal hierarchy التي تحكم الحياة في الجبل. بينما يقف ونيس في سرداب يلتصق على ما يجري بين أخيه الأكبر والعجائز وفي عينيه علامات الفزع والألم والحزن ولاديرة بعد أن ودع لواء عند مفواه الأخير ورأى بألم عينيه جريمة انتهك حرمة الموتى في مخبأ الموميات الكائن في بطن الجبل.

إن تصميم هذا المشهد للتأسي في إطار مسرحي مؤسب (الديكور والميزانسين) شبه ثابت يؤكد نمط العلاقات بين الشخصيات في الفيلم الخاصة لقوانين وأعراف التراتبية القبلية.

إن ما انتهجه شادي عبد السلام بالنسبة لحذف أية تفاصيل واقعية حيادية الطابع في ديكور هذا المشهد قد انتهجه أيضاً في المشهد الافتتاحي للفيلم في القاعة التي اجتمع فيها علماء الآثار حيث أظهره على الشاشة بلا ديكور تقريباً واقعية محددة للمكان. فظهرت الشخصيات وهي تتكلم حول مائدة جصراء كمجرد أشكال غامضة وكان الاجتماع يتم في فضاء غامض أو كأن هذا هو كهنوت علم الآثار الذي كان جديداً أو مجهولاً في ذلك الوقت [١٩٨٠] في نهاية القرن الماضي.. إنهم مجرد مجموعة من رجال يتحدثون ولكن أين؟ لا أستطيع أن أقول في القاهرة أو في أسبوت أو في أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. لذلك قممت هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فأنت

تظل تجرد وتجرد كل ما ليس أساسياً في الفيلم لكي يصبح الأساس مؤكداً وواضحاً مائة في المائة»^(٢).

هكذا يؤكد شادي عبد السلام أن هذا الملحن نحو الأسلوب والتجريد والرمز هو الأسلوب الذي يحكم الفيلم ككل. وهذا هو ما يمكن أن نخبه من خلال تفكيكا لنظم العلامات المكونة لبيئة «المومياء» والتي تكمل في العناصر البصرية والصوتية المكونة لشريط الفيلم: ١- الإطار - ٢. الممثل وما يتعلق به من نظم علامات أخرى [إلقاء النص - تعبير الوجه - الأصماء - حركة في الفراغ الدرامي - الماكياج وتصنيف الشعر - الأزياء] - ٣. للرموزيات والتصميم الذي في [المناظر - الإكسسوار - الإضاءة - اللون] - ٤. الكلمات - ٥. الموسيقى - ٦. المؤثرات الصوتية. إذا تأملنا هذه العناصر في الفيلم سجدنا أنها أخضعت إلى الأسلوب Stylized بصرامة بهدف تجذب محساسة الواقع الخارجى (بعله) - ولأنك أن شادي عبد السلام قد تأثر بالزعة التجريدية الرمزية كما ظهرت ملامحها في الفن المصري القديم بالذات وعمد إلى استدعائها وإحيائها في «المومياء» وفي أفلامه الأخرى كالتفاح الفصيح مثلاً وغيره. وأنه استهدف بهذا التجريد التعبير عن جوهر الأشياء - عن المطلق والأبدى - لأن ظاهرها الواقعي وتصويرها في حالة من السكون الظاهري ووضعها في إطار يؤكدها بنحو يستدعي تأمل هذا الجوهر كما فعل الفنان المصري القديم في جدارياته ومنايله الخ..

لقد استطاع شادي عبد السلام انطلاقاً من هذا الفهم أن يطور الصورة السيمائية التي تتطلب درجة عالية من الواقعية البصرية بحكم طبيعتها الفوتوغرافية ويؤسها بحيث يذأ «بأيقونية» الصورة السيمائية عن أن

الممثلون كجمي كبيرة أو أشكال من الصلصال أخضعتها للأسلابة البصرية والصوتية بدقة وصرامة شديدة ويعمل على أن يبقى مقلده على خط صوتي vocal line ثابت ومحدد سلفاً، فجدهم يقون الكلمات على نحو أكثر إحكاماً ودقة كما في التلاوة المسرحية - Recitati-vo وبالتالي فالنوعات المتحدة الكاملة في اللند وتكون كلمات النص الدرامي في النظم أضافت حصراً مؤثراً إيجابياً إلى معانيها الرمزية كلفة لفظية مجردة.

فلنلاحظ طريقة إلقاء العم وصوته الجهوري وكذلك الأم الخ...، وهذه الطريقة لتأني المخرج بمطعمي عن الإلقاء الأيقوني الخالص - الطبيعي أو الواقعي - الذي يهدف إلى إعادة إنتاج دقيق بقدر الإمكان للكلام الطبيعي. وبدلاً من ذلك نجأ إلى الإلقاء «الوسلبي» - وهو ما تتناسب مع اللغة العربية النصص التي كتب بها النص - تماماً كما فعل بالنسبة «اللغة الجسدية» للممثل والتعبير بالوجه والأسماء وطريقة تجميع الممثلين أو حركتهم في الفراغ الدرامي داخل إطار الصورة والتي كانت تنسم بقوة دلالية مؤثرة، فتحدثت وظيفتها الأيقونية الواضحة لتصبح دالاً مؤثراً أحياناً كشيرة وتكتب معنى رمزي أيضاً في أحيان أخرى، مثل حركة نزول ونيس للجلل جارياً ليستقل على وجهه عدد سفحه أمام قبر أبيه بعد ما رأى بأم عينه كيف يقيم أهله بانتهاك جثث الموتى وحرمانهم!

كما نلمس بوضوح اللغة الإيمائية Gestural Language، التي تجسد الاعتماد المتبادل والتناظر الجدلي أحياناً بين نظم العلامات اللفظية والإيمائية أو الخاصة بالوجه. فقد لعبت لغة تعبير الوجه والإيماء دوراً مؤثراً مهماً في القول فغالباً ما تمتصت النظرات - التي تنظر في نهات للكاميرا (المشاهد) -

«القلب» الذي لخبرته (٣) بقصد الأسلبة التي تحكم للقيام ككل - ولهذا نجد المخرج قد قدم أسماء للشخصيات والممثلين في لوحة عناوين النظم على النحو التالي:

قبيلة النهرات

ونيس..... أحمد مرعي.

الأم..... زوزو حمدي الحكيم.

لعم..... عبدالمنعم أبو الفتوح.

التقريب.... عبدالعظيم عبدالحق.

الأخ..... أحمد حجازي.

ابن العم..... أحمد خليل.

ابن العم الثاني... حلمي هلال.

أفندية الآثار

أحمد كمال..... محمد خيرى.

بدوى بك..... أحمد عثمان.

جاستون ماسبيرو... جابى كراز.

تجار الآثار

دلود..... شفيق نور الدين.

مراد..... محمد نبيه.

الفريق

محمد مرشد.

شيفة الشرف

نادى لطفى.

زينة.

في هذا الشكل في تقديم الشخصيات يتضح أنها قدمت كأفراد مطلة لجماعات أساساً. ولذلك نجد أن شهادي عهد السلام في «السوميا» تعامل مع

تكون شديداً Representation مطلقاً تماماً وإنما لتصبح أقرب إلى التجريد الشكلاني. فالممثل الذي هو العلامة الأيقونية الأولى - فهو إنسان حقيقي أصبح صورة لإنسان خيالي للشخصية التي يقوم بالها [فمثلاً لورنس أوليفية أو إينوكينى سماكتوفسكى يؤدى هاملت الخ... إن هذا الممثل نجده في «السوميا» في لحظات من سياق السرد بشكل قطعية من صلصال بحيث تسمى تفاصيله الواقعية ويحول إلى كتلة سرداء، أو بقعة لونية، أو تجميداً لحركة مجردة في الفضاء داخل إطار الصور فيتحول من كونه علامة أيقونية لها صفة التمثيل المطلق - absolutely representa-tive إلى علامة أيقونية أقرب إلى التجريد الشكلاني.

ولقد أشار المخرج في حديث له إلى هذا المعنى قائلاً: «لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم مسرور العمل إلا في إطارهم التاريخي وداخل للمشروع الذي يفرض نفسه... رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين أمامك على الشاشة مائة في المائة... فأنت ترى «نادية» لطفى، في دورها الذي يمتد خمس دقائق وتستوعبها تماماً.. وترى أحمد مرعي بوضوح كامل. ولكنها لعبت قصة أو حدوة أو مأساة «ونيس» الذي يمثله مرعي.. لا إنها علاقات وأشكال تتجمع وتنفرد لتجمع أنت من خلالها فكرة كلية.. ولذلك لجأت للنوع من التفرير لأبعد عن ملامحها أو قصصها الواقعية، لذلك بعد أو مسافة أمام عتلك لتفكر معي..... مغربات التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة.. فكل التهيئة مثلاً ترتدي نفي «الجلاية» بنف التصميم. فأنت تجد اثني عشر رجلاً يلبسونها حتى إنك لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد أو الأخر، والتي يمكن أن تخرج المشاهد عن

وحركات اليد - التي تد ولا تند من بأخذها - ووضع «ونيس» ككفيه على عينيه مراراً عبر أحداث الفيلم، غالباً ما تضمنت مطروحات أساسية إيمانية تكمل النص. إن لغة الجسد ابتداءً من الورقة الاستعراضية حتى أقل حركة للجفون كان لها دور تأثيري كجهر في دراما الفيلم .

فللتأمل فصل دفن الأب (شيوخ القبيلة) الذي يطلب عليه الصمت (للفلور من الكلام) ولا يحترى إلا على مشهد حواري واحد بين المم والابدين اللذين ظلا صامتين طوال المشهد وهو يخبرها بسر الدفينة التي ورثاها عن أبيهما الراحل في الوقت الذي يحسب فيه الحراس الجبل. والمشهد الذي يذرف فيه ونيس دمعاً عند قبر أبيه بعد ما أقفل عليه القبر (يلفخف رأسه) ثم ينظر الورود على القبر. إن هذا الفصل اعتمد بالكامل على لغة الجسد، والتعبير بالوجه (الانطرات واللفحات) والإيماء. وكذلك مشهد «العائلة» الذي تتم فيه المراجعة بين الأخ ولعم والأب في «بيت سليم» فكانت اللطرات واللفحات والإيماءات تترجم المعنى الكامن بين سطور النص المنطوق بإيحائية قوية الدلالة. الشيء نفسه نهد في اللقاء الصامت بين «ونيس» وأحمد كمال. عند وصول الباخرة إلى الشاطئ. وكذلك المقابلة الصامتة بين «ونيس» و«زينة» بعد المطاردة في مشهد بالغ التعبير والحساسية.

والأمثلة عديدة وكثيرة على مدى الفيلم يصعب حصرها كلها لأنها تمثل الطابع العام والأسلوب السائد فيه. فلبداً القائل بأن الكلمات لا بد أن تستخدم فحسب عندما تعجز نظم العلامات البصرية غير اللفظية عن تحقيق عمية الاتصال قد طبق بلاغة صارمة في الفيلم ككل في جميع مشاهد بلا استثناء.

والأمر لم يقتصر على تكامل نظم العلامات الخاصة باللفظيات التعبيرية التي تقوم على أساس استخدام الممثل لجسده وصوته في تكوين النص، والتعبير بالوجه (في اللفظيات القريبة) والإيماء وطريقة تجميع الممثلين أو الحركة في الفراغ ولكنه أيضاً شمل تلك النظم التي يحملها الممثل على جسده أو الملابس والملابس. وهي نظم بطبيعة الحال تتفاعل باستمرار: فزى زى الممثل يؤثر تأثيراً واضحاً على إيماءاته وحركته. وكما هو واضح يؤثر الماكياج على تعبير الوجه فجد أن زى رجال القبيلة مثلاً الأسود اللون والمكون من جلباب وعباءة فضفاضة ثقيلة وعصامة كبيرة فوق الرأس، نهد قد أثر على حركة الممثلين وعلى إيماءاتهم مصغياً نوعاً من التمهّل والهيبية والجلال، ولثبات والروخ عليها ويضعها أحياناً.

وكذلك الماكياج الذي جعل وجوههم تبدو وكأنها نحتت من صخر الجبل وقد أحرقها الشمس أو «كتماثيل» عادت إليها للحياة، ولا يفترنا هذا الإشارة إلى ماكياج «زينة» (نادية لطفى) الذي جعل من وجهها ملحونة لوجه ملكة فرعونية أصيلة الجمال. وكذلك زى «أويوب» وماكياجه الذي ميز أصله الأجنبي والغريب القادم من الوادي بجلبابه الأبيض وطاقية وماراه بمطلفه الأسود وطاقية (الذي يوحى بأنه قواد). وجدور بالذكر هنا أن مراد هو الشخصية الوحيدة في الفيلم التي تتحرك بشكل أقرب إلى الطبيعية دون شخصيات الفيلم الأخرى للدلالة على طباعه.

وعلاوة على التفاصيل الكثيرة في الملابس والماكياج تلك التفاصيل التي تجتمع لحخلق الانطباع الكلى اللاوعي إلى جد بعيد، والذي تولده الشخصية. نجد أن الملابس وماكياج الوجه قد أسهما إسهاماً فعالاً في خلق الحالة الشعرية

والجو المحيط بالشخصيات وذلك باستخدام اللقوة الرمزية للخطة اللونية الخاصة بهما: للملابس السوداء لأهل الجبل التي تميز قبيلة الحبرات، والملابس البيضاء لأفندية القاهرة وحراسهم وطرابيشهم الحمراء. إن جميع هذه التفاصيل التي تنشأ بين الممثل كملامة أيقونية وبين حركة الجسدية وتعبير وجهه وإيماءاته وما يحمله من ملابس ويضعه من الماكياج - جميع هذه التفاصيل تحمل دلالة أيقونية ومؤشورية ورمزية، ينحو مدروس بدقة في النطق البصري للفيلم.

أما بالنسبة للمزيات والتصميم (المنظر سواء كانت ديكورات بدت في الأسديرو أو طبيعية - والإكسسوارات والملحقات - والمنظر الفارجية - والإضاءة) فقد خضعت هي الأخرى إلى الأسطى، واللفظ. كما سبق لنا أن أشرنا. وتم تقديدها من أية تفاصيل تنفى واقعية على الصورة.

إن المنظر والديكورات في الفيلم كما هو ملحوظ قد تعدت صفتها الأيقونية البحتة في تصوير البيئة التي يكتشف فيها القل الدراسي وتقديم المعلومات التمهيدية اللازمة لاستيعاب المتفرج لها وذلك بخصوصير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعي للشخصيات الخ.. وغيرها من الجوانب الدرامية المتعددة، نقول قد تعدت وظيفتها هذه لتصبح ذات دلالة مؤشورية ورمزية في النطق البصري للفيلم. فالجبل يعمد حديق دلالته الطيورغرافية للبحث في المكان ليصبح ذا دلالة مؤشورية - رمزية (الأزل - الشموخ - الرسوخ في المكان) حاملاً في باطله أسراراً لم تعرف بعد وحاوي بيوته أهله الذين يعيشون في بطنه وتحت سفحه في عالم مطلق غامض مخيم بظلاله على كل شيء حوله. فالجبل يقف شامخاً في مواجهة الوادي، وفي مواجهة «الباخرة

وتنظم البنية المكانية في «المومياء» سمة أساسية هي التضاد: «الجزر- الانخفاض»، «مطلق- مفتوح». ويجسد المكان المطلق صوراً مكانية مختلفة مأثورة مثل الدار، الجبل، والقرية التي يحتضنها، للمخبط، الأطلال القديمة. وتتحقق هذه الصور بصفات معينة: للتقاليد الراسخة - الأمان والحماية - العيش الخ... ويتعارض هذا المكان المطلق مع المكان الخارجي للمفتوح ومع سماته (بالنسبة لأهل الجبل)، «الغربة - الخطر» ويجب الإشارة هنا إلى أن هذا التضاد يعمل في اتجاهين عكسيين، فما مثله «الجبل» بالنسبة لأهله غير ما مثله بالنسبة لأفندية القاهرة من رجال الآثار وحراسهم.

وفي حالة النظر إلى البنية المكانية من هذا المنطلق يكتب: «الحد، بوصفه عنصرًا، أهمية كبيرة». فيقسم «الحد»، المكان في النص - الفيلم «المومياء» إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلوا. ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه. وتتلطظ الطريقة التي يفصل بها «الحد» بين شقي النص - الفيلم خاصية من خصائص النص الجهرية. فنجد الفتحل بين «القبيلة» من ناحية وبين «الأغراب» من ناحية، وبين الأحياء والأسموات من ناحية. والشهم هنا أن «الحد» الذي يفصل بين شقي المكان حصين يصعب اختراقه. وأن البنية الداخلية لكل من الشقين مختلفة. الجبل في مواجهة الباطنة الراسية على الشاطئ وما مثله وفي الخلفية النهر والوادي البعيد. إنه عالم مطلق في مواجهة عالم مفتوح، كما سبق أن أوضحنا. وأن لكل من اللمطين المكانيين بشخصياته المرتبطة به، يفصل بينهما «حد» فأهل الجبل يعيشون فيه ويحتمون به ولا يرغبون في تخطي «الحد» إلى العالم الخارجي ويقاومون القادمين إليهم منه.

القرن الثرون والتصليح والآلة. وصفارة المركب التي تصيح مثلًا هي الأخرى وليست مجرد آلة... فهي تظهر في الفيلم بظهورها الخاص، بدخولها الخاص في الدليل - يقصد اقترابها من الشاطئ ورسوها. بمن عليها (يمكن إضافة هنا رحيلها أيضًا الخاص المؤثر وهي تتلأأ في ضوء الفجر وعليها التوابيت وهي تهدم بالقادمين من القاهرة، كما لو كانت طبعًا طائرًا قادمًا من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لتري المريخ لتعرف ذلك^(٤)). وبهذا تكون المركب بمثابة مجاز مرسل في النص - الفيلم كما سبق أن ذكرنا.

إن هذا الفهم يؤكد أيضًا أن المخرج قد وعى جيدًا أن بنية مكان النص - الفيلم تصبح نموذجًا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب لعناصر النص - الفيلم الداخلية لغة للنمذجة المكانية، وأنه أدرك أهمية النماذج المكانية بالنسبة للفن عمومًا والسينما خاصة.

... إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع. وينطبق هذا حتى على مستوى «ما بعد النص» "Metatext" أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف... ويمكن القول - إذن - إن نماذج العالم الاجتماعي والديني والسياسي والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان - على مراحل تاريخية الروحي - على إشفاء معنى على الحياة التي تحيط به، ونقول إن هذه النماذج تطوى دومًا على سمات مكانية^(٥).

وقد اتخذت هذه السمات في المومياء شكل تضاد ثنائي يشكل عام الجبل - الوادي، الجبل - الباطنة - الجبل - النهر - السماء الأرض الخ... وقد اتخذت أيضًا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي بين شخصيات النص - الفيلم في سياق الصراع الدرامي القائم بينها.

الحديد، القائمة من القاهرة وعلى مكتبها «أفندية القاهرة» من أهل العلم والمعرفة - رجال الآثار - التي هي أيضًا تنمذ في حدود دلالات الأيقونية للتمثيلية البحتة وتكتسب دلالة هي الأخرى مؤثرية - رمزية لتصبح بمثابة مجاز مرسل - Syecnedoché (جزء يمثل الكل) وقد رست على الشاطئ في مواجهة الجبل فهي ترمز إلى حضارة أخرى - الحضارة الصناعية الحديثة تنف بكل ما تمهله من معنى في مواجهة أهل الجبل - للقبيلة الزرعوية التي استقرت في هذا المكان منذ خمسة قرون (من تاريخ الأحداث: ١٨٨٠) والتي تعيش على نهب الأسلاف، والتي صبغت حياة الجبل أفرادها بالخشونة والصرامة.

ويؤكد شادي عبدالسلام هنا المعنى في حديث له فيقول «... ولذلك أيضًا فعمدا ذهبت لأصور في الأقصر والجبل هناك تجلّت كل ما هو أخضر... لأن هؤلاء لميسوا هم للفلاحين وإنما من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادي» وإن كنت لم أظهرهم أبدًا وبالتالي أخفيت كل ما هو زراعة... أو خضرة... أو فلاحين... فلم يكن الفلاحين أو المجتمع الزراعي هو موضوع الفيلم إطلاقًا... وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتمع الجبل» الذي يعيش على ثراث حضاري يكمن في بطن الأرض... إن نكته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله. وبفس هذا المطلق فإن القاهرة أيضًا لا تظهر في «المومياء» إلا من خلال أفندية الآثار القادمين منها - ما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التي يحملونها بعد أن قرعوها والطربوش الذي يميزهم عن الخوارجات. وهم أفندية... أيضًا بدعوا يذهبون إليهم في الجبل... وهذا القاهري جاء في مركب من «الحديد»... فهذا هو

الصورة يوحى بمعنى «اللهو» مع «الفزتين» العاهرين. وكذلك «القرط للفنى الطويل المتحدى من أذن زينة» والكردان الفنى الذى يتحدى على صدرها) وما يحملانه من دلالة «مؤشرية» وإيحائية عن الشخصية. وكذلك «العصى» التى يحملها رجال القبيلة فى أيديهم وما توحى به من معانٍ الهيبة والسطة والعنف.

أما بالنسبة للخلعة اللونية للفيلم فإنها قد اختزلت بصرامة وانحصرت «بالنية» الألوان فى الصورة فى الألوان الثلاثة: «الأسود» و«الأبيض» و«الأصفر» و«الأزرق» وهى ألوان «الملايس» و«الرمال» و«الأحجار» و«السما» و«الزغم» ووضوح اللونين مثلاً بين اللون «الأسود» لملاين أهل الجبل على الخلفية «الصفراء» وما بين لون الأحجار «الفضى» على خلفية السماء «الزرقاء» إلا أن العين لم تميز كثيراً بين التدرج اللونى وما بين التدرج الذى تتلقاه عند مشاهدة فيلم «أبيض وأسود» بين الأبيض والرماديات والأسود. فوجود اللون لم يكن محسوساً بوضوح إلا فى لحظات محددة ومحدودة من الحدث الدرامى لإبراز لحظة سيكولوجية خاصة. وحول استخدام اللون فى الفيلم كعصر أبقونى ذى دلالة مؤشرية، ورمزية، إيحائية المغزى يقول شادى عهد السلام: «أهمية اللون أن يظهر عندما أحتاج إليه وأنا لا أحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث فى الفيلم. وكل مجهدى بعد ذلك أن أجهل المصنف الذى يمسى اللون. فى بداية فيلم «الرمياء» اجتماع علماء الآثار. معروف أن كل رجال تلك الفترة (نهاية القرن الماضى. ي.ع) كانوا يضعون على رءوسهم طرابيش حمراء، وأن مائدة الاجتماعات تغطى دائماً بجوخ أخضر وأن الزى الرسمى «بدل» داكنة بلون «كحلى» أو «بنى» وتحتها قمصان «بيضاء». لم أجد

بين «ونيس» و«زينة» فى الممرات بين الأطلال بالقرب من بيت مراد وأمامه. و«ونيس» و«الفريسي» فى المعبد بين الأعمدة، والمسرح خلف الكتبان الرملية قرب الشاطئ، وخروج مركب جنازة «شيخ القبيلة» من جرف فى الجبل إلى السفح حيث المقابر الخ... والأمثلة كثيرة.

إن الذكريات والمناظر كانت تحمل فى دلخلها إضافة إلى الحل الشعورى للمساحة، عناصر إنشائية. تستطيع أن تساعد على حل مهام تكوينية بصرية محددة داخلها وتحتوى على عناصر للتصميم المكروسة لخدمة «الميزانين» ودلالاته الفكرية. الجمالية.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الملحقات «الإكسسوار» كعصر من عناصر المزيات والتصميم فى الفيلم سجد أنها أيضاً متعددة الدلالة فهى من ناحية ذات دلالة أيقونية ومن ناحية أخرى ذات دلالة مؤشرية رمزية، إيحائية. مثلاً: «الأريكة» التى تجلس عليها الأم فى مشهد «العائلة» فى «بيت سليم» فهى علامة على أنها «أريكة» إلا أنها تشير إلى ملكية المكان، ولأن السطوة والسلطان فى هذا المكان بالشكل الذى ظهرت عليه فى المشهد. وكذلك «القلادة الذهبية على شكل عين» فهى علامة على أنها علامة أيقونية ذات دلالة رمزية أصلاً فى الثقافة الفرعونية لأنها مرتبطة بمعانى الخلق والبث وهى قرين للشمس وبالتالي فهى ذات دلالة مزدوجة.

وكذلك «الألة الموسيقية «الجنوبية» «التمجورة» التى ظهرت فى مشهد «الواجهة بين «ونيس» وأولاد عمومته» عند «بيت مراد» الكائن بين جدران أحد المعابد، فهى بالزغم من أنها لم يعزف عليها فى المشهد إلا أن ظهورها فى

وعندما يحاول «الأخ» الرحيل إلى العالم المفتوح غير المخلق يحكم عليه عجلانز القبيلة بالموت. إن «ونيس» هو بطل «المكان المغلق» الذى يراقب عن بعد ويحساس فطرى وتوجس العالم المفتوح على الجانب الآخر وبعد تردد وصراع داخله يقرر الذهاب إلى هذا العالم الخارجى. فتذهب ليلاً إلى هؤلاء الغرياء (رجال الآثار) ليروح بالسر لتكبيرهم. أحمد كمال - مدفوعاً برعى فطرى ويحساس بالذنب، تجاه المرونى من الأسلاف. فيجر المعبر الغشيب إلى متن «الباحرة الحديد» ثم يعود هائماً على وجهه مرة أخرى فى ثيابه المهلهلة وربما يكون قد انتابه شعور بالدم وهو يراقب عن بعد الباحرة وهى ترحل وعلى منها نوابيت الغرابة العظام وموميائاتهم.

ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية - للمكان عماداً ينظم حوله بناء «صورة العالم». وتكون هذه الصورة نسخاً أيديولوجياً متكاملات يخلق بنمط معين من الثقافات. وقد اكتسب الأنساق المكانية الخاصة التى يبدعها نص بعينه - (فى حالنا النص - الفيلم، أو مجموعة من النصوص) دلالة من خلال وضعها فى إطار أبنية صورة العالم هذه^(١). وهذا ما نجده فى «مومياء» شادى عهد السلام كما أوضحنا. وإذا أمعن النظر مرة أخرى فى التشكيل المكاني فى الفيلم (المزيات والتصميم) سجد أن نظام العلامات الخاص بالبنية التحشيدية «لفنشاءات» التى خلقها يحدد إطار حركة الممثلين تحديداً قاطعاً (طريقة حركتهم - سرعته الخ). وللتأمل مثلاً صعود الجبل ونزوله، السير فى السردايب، والداهليز فى مخبأ المومياءات، والحركة أمام الجدار الفرعونى فى «بيت سليم» مشهد «العائلة» ومشهد «ونيس» و«الأخ» فى السرداب فى البيت فى نفس الفصل ومشهد «الطريدة

الباهرة البيضاء ورجال الآثار وهراسهم في ملابهم البيضاء والكديان الرملية ذلك اللون الأصفر الشاحب. لقد ساهمت الإضاءة بهذا النحو في رسم «العد، المكان بين العالمين».

ولقد استخدمت الإضاءة الجانبية لتأكيد نحت وجوه الشخصيات وتجسيدها لتبدو وكأنها - بالتناقص مع درجة لون المكياج المستخدم - وجوه التماثيل الفرعونية التي نحتت منذ آلاف السنين وقد لوحدها شمس الجنوب المحرقة وامتلأت لها عبر الزمن ونمذجتها كمدال جمالي.

وعلى هذا النمر كانت الإضاءة في الفيلم - كحصر أليوتري - ذات دلالة إيحائية قوية بالتناقص مع الفضة اللونية. وحرصت على تحقيق نوع من الانسحاب الهارموني من درجة لونية وأخرى سواد على مستوى الصورة الواحدة أو بين نقطة وأخرى.

أما فيما يخص «شريط الصوت» ومكوناته: الكلمات المنطوقة (الصوار والفونولوج) - والمؤثرات الصوتية - والموسيقى، سجدتها أيضاً قد تم «أسبغها» وتجريدها من أية تفاصيل طبعية - ولقعية، مما تتناسب مع النسق والأسلوب البصري للفيلم.

بالنسبة للكلمات واللغة فقد استخدم شادي عهد السلام للغة العربية الفصحى - أو كما فعل أن يسميها اللغة العربية السهلة - فهو لم يصفها بالفصحى على اعتبار أنه عن طريق الترجمة من الإنجليزية - وهي اللغة الأصلية التي كتب بها السيناريو - إلى العربية التي قام بها علاء الديب قد حرص على تخليصها من أية صبغ عتيقة جامدة، مع الحفاظ في الوقت نفسه على شاعريتها وموسيقاها الخاصة والمتضمنة في النص الأصلي - بالإنجليزية - والتي تشبه في روحها

خاصة في مقال تحت عنوان «اللون والعنى».

ويغلب استخدام الضوء في الفيلم في علاقته بالنقطة اللونية دوراً مهماً بين النظم الدوال للدراسة الأخرى التي أشرنا إليها سابقاً. فالإضاءة قد حافظت على نقل ألق للفرق في التظليل اللوني الذي اقتررب من التناظر. بين الأبيض والأصفر والأصفر والأسود في طابعه العام، ذلك مع إبراز للتباين بين ألوان الملابس التي يرتديها الممثلون والتي ظهرت كبقع لونية وكحل محددة للشكل والخط وبين الخلفيات الأحادية اللون في طابعه العام في الفيلم ككل. وهو وإن كان مستخدماً كلاسيكياً في ساطعه إلا أنه حديث في روحه وريثته. وكما كتب كل من «آن دوجلاس» و«دودي مالتى» - دوجلاس - وهما استاذان في جامعة تكساس بولستن - في دراسة لهما عن «فيلم المومياء» فاما بها بالتعاون مع مركز الأبحاث الأمريكي في مصر - كانا يحضران لإصدار كتاب عن «المومياء» لشادي عهد السلام - «إن شادي عهد السلام لم يخش أن يجعل شيئاً Object أو شكلاً Shape يسود الكادر، أو أن يستخدم خطوطاً قوية، جريئة واضحة وكثلاً تحمل السمات المميزة للتصميم الفني للقرن العشرين» (٨).

كما أبرزت أيضاً الإضاءة في الفيلم وأكدت على مفهوم «العد» في المكان الفيلمي كما سبق أن شرحنا فكانت الإضاءة في المشاهد التي تصور في الجبل أو على خلفيته مخفضة الطبقة Low Key في طابعها العام متباعدة للتظليل لتضفي قدامة وخشونة على الصورة هي من قدامة وخشونة المكان - الجبل - وإتقانه. أما المشاهد التي صورت في المكان المفتوح على خلفيته الشاطئ والكابان الرملية نجدها صورت في إضاءة ذات طبقة أعلى (حيث

إلى تلوين «بيلهم» فهدت كلها بلون واحد، وجعلت الإضاءة مركزة على الألوان الأساسية: الأخضر، للثاندة، والطرابيش «حمره» والقمصان «بيضاء» والبدل «الكتكة»، والخلفية لذلك أيضاً ليس بها تفاصيل. ثلاثة ألوان فقط تلخص جوهر المنظور في رؤى وتشير إلى مرحلته التاريخية.. في مشهد آخر استخدم فيه الأبيض والأسود فقط فيما عدا لقطة واحدة يظن فيها لون معين - المشهد يصور «جذارة الأب» - كل القليلة ترتدى الزى «الأسود» في مقابل الجبل الفاتح اللون (الأصفر) - وشوهد القبر البيضاء - للنقطة السيكلولوجية السهمة عددي في هذا المشهد في ارتباط الشاب بأبيه الذي لم نره، وبالتالي لم نتعرف على مشاعر الابن نحوه، وليس هناك حوار يدل على هذه المشاعر [المشهد صامت]، لكن هناك اللحظة التي تصور وجه الابن ورأسه يحنى حزناً - تعبير إيمالي كئالي في الصورة عند قبر أبيه، فخرى الأرض من وجهة نظره مغطاة باللون «البنفسجي» لون الرود المغروش على القبر، وهو الاستخدام الوحيد للورد في الفيلم، ونرى هذا اللون لأول مرة في المشهد لوناً مفرحاً لكنه حزين في الأصل، قامت قليلاً. وعن طريق هذا اللون وجدته أردت أن أعبر عن العاطفة التي تربط بين الابن وأبيه، وهذه هي المرة الوحيدة التي أعبر فيها عن هذه العاطفة بينهما طوال الفيلم، رغم أن هذه العاطفة تمثل عقدة الرواية» (٧).

وعلى هذا النحو يكون اللون كعلامة «أيقونية» اصطلاحية Devotion قد اكتسب دلالة مصاحبة أو إيحائية.

وإن هذا الفهم لاستخدام اللون في السينما يطابق فهم «إيزنشتاين» الذي طبقه في أفلامه مثل «الكسندر فيسكي» و«إيثان الريب»، وأوضحه في كتاباته النظرية

فجاءت أشبه بمؤثرات موسيقية كالمؤثرات الصوتية. والموسيقى كانت تتخلف دون ارتفاع أو انخفاض ملحوظ، فهي لم ترتفع لتصبح محسوسة بوضوح إلا في لحظات الذرى الدرامية.

لقد استطاع «ناشمبيني» أن يزلف موسيقى تسرى كالرعدة تحت الجلد وتتخلل مسام الصورة على نحو غير محسوس وتصل إلى الأذن كالصدى للبعيد الذى يأتى الفضاء الخارجى والأزمة البعيدة لترنومة مصبوبة بأرقام ملقطة غير منغم يتخلف عبر اللقطات ويجعلها تتجانب مع بعضها بعضاً ليحدث أثر أشبه بأثر «التنويم المغناطيسى» ليكمل ويؤكد الجو الطغسى للغماض الذى يسود الصورة.

وهنا ينقلنا الحديث إلى مستوى آخر من نظم الدلالات وهو المستوى السياقى للفيلم.

لقد عمل شادى عبد السلام فى هذا الفيلم (كما فى أفلامه الأخرى القصيرة) وفقاً لمنهج بنائى جمع فيه بين مبدعين بذائين أساسيين فى فن الفيلم: «الميزانسين» (التقظيم فى الفراغ الدرامى) وبين «المونتاج» (التنظيم فى الزمان، على نحو متبادل ومتوازن). فلقد عمل بحذق على المستوى «الزمامى» Synchronic (الكادر) وعلى المستوى اللحامى ثنائى الزمن Diachronic (لللغة - المشهد للفصل). فعلى مستوى التصميم البصرى للكادر، والحركة فى الفراغ فى علاقتها ببقية عناصر «السينوجرافيا» أى «رسم المنظر»، وكذلك «اللغة الجسدية» (استخدام الجسد والصوت والتعبير بالوجه والإيماء من قبل الممثل)، كانت الصورة مفعلة بالدلالات الإيحائية والتضمينية اللازمية. ومن ناحية أخرى على مستوى البنية السباقية للثلاثية الزمن للقطات والمشاهد كانت الدلالات

عن طريق الهيكل الخارجى «للحدوة» والحركة الخارجية للحدث. هذا على مستوى «الباء الدرامى» أما على مستوى «المعرض» فقد لجأ إلى «أغريب» وسائل للمعرض السيمائى المختلفة على المستويين «البصرى» و «السمعى» لإحداث أثر «التغريب» فى عملية التقاط لدى المشاهد. وكانت «اللغة» اللغوية فى الفيلم إحدى هذه الوسائل.

وبالنسبة لأسلوب توظيف «المؤثرات الصوتية» فى الفيلم فلقد نبذ المخرج أية مؤثرات من شأنها أن تروى «بواقعية» الصورة، بل إنه استخدم المؤثرات فقط ذات الدلالة «الإيحائية»... (اصفارة الباغرة - صوت الريح - زقزقة الصافير المعشقة فى المجد فى مشهد لقاء «وينس» بالغريب والوارب بهيما) حتى صوت وقع الأقدام فى الفيلم قد استخدم باقتصاد وحساب شديد.

أما بالنسبة للموسيقى فقد لبتعد «شادى عبد السلام» عن «القالب السمفونى الأوركستراى» وعن «الميلوديا» كما لبتعد عن استخدام أى نوع من أنواع الموسيقى للفولكلورية المحلية حتى لا تضفى واقعية على الصورة وتتناقض مع سماتها فلقد أورد أن تكون للموسيقى على مستوى الاختزال نفسه الذى ينحى نحو التجريد الكائن فى الصورة. وبالرغم أنه فى مقدمة الفيلم «للعازنين» قد استخدمت موسيقى «البشراف المربية للقدسية» وكذلك فى مشهد النهاية (الموكب الجنائزى لرمبالات الغرانة) وذلك باقتراح من المخرج - إلا أن مؤلف الموسيقى الإيطالى ذائع الصيت «ناشمبيني» قد قام بإبطاء سرعة «البشراف» ثم إمراره فى «قلتر صوتى» لتفتيته واستخدم بعد ذلك فقط «صدى» البشراف ذاته، وفى بعض الأحيان استخدمت سبع آلات لعبت معاً وشارك منها للكرال - وعولجت إلكترونياً

الترانيم الفرعونية فى «كتاب الموتى» أو إحدى قصائد ت. س. إليوت.

ولا يخفى هنا أن تذكر لن شادى عبد السلام كان دارساً ومتذوقاً جيداً للفن الإنجليزى سواء اللغائى منه أو الدرامى. وكان من المعجبين بكل ما كتبه شكسبير وت. س. إليوت.

ولقد أشار البعض من النقاد الذين كتبوا عن الفيلم إلى التشابه بين شخصية «وينس» بطل «المومياء» وبين شخصية «هاملت» فى جانب منها. وهنا صحيح - إلا لئنى أريد أن أضيف هنا، أن هناك أيضاً تشابهاً بين شخصية «وينس» وشخصية ج. ألفريد بروفروك فى قصيدة لإليوت بعنوان «أغنية الحب لألفريد بروفروك» The Love Song of Alfred Prufrok. ولا أعرف إذا كان شادى عبد السلام قد اطلع على هذه القصيدة أم لا على وجه التحديد.

ولقد تناسب استخدام اللغة الفصحى فى الفيلم مع ما نأشده المخرج من الأساليب، واللغوية والميل نحو التجريد وعدم ربط اللغة بلهجة محلية لأى من الشخصيات ولا بزم محدد وما تناسب أيضاً مع البناء الدرامى الكلاسيكى (وحدة المكان والزمان والحدث) التى اختارها المخرج.

كما أضفت روح الأبدية وللأزمية على عالم الفيلم الذى يمزج «التاريخى» «بالأبدى».

وبالرغم من أن النص للترنم بوحدة المكان، «فالأحداث تجري فى منطقة «الجهل» (وحدة الأزمان» - فالأحداث تجري خلال دورة شمس واحدة) كما فى الدراما الكلاسيكية كما سبق أن ذكرنا إلا أن أسلوب السرد فى الفيلم لم يكن تقليدياً بل اعتمد على توهيل «رسالة النص» من خلال «التجاوز التراكمى للمشاهد والعerie الداخلية للحدث وليس

التصميمية التي تعملها، الكادرات، على المستوى التزامني (الدوال الكثيرة التي يبلها العرض في آن واحد على نحو متزامن في أية لحظة من لحظات العرض). تنمو على نحو سياتي ثنائي الزمن Diachronally أي أثناء اندماج الأنواع المتباينة من الدوال في بني أكثر تعقيداً في الزمن مع تتابع العرض وبالتالي فإن العلامات المفردة تتربط فيما بينها في جدائل أو بني في المكان ملطاً هي في الزمان، وهذه البني بدورها تتربط من جديد مع بعضها البعض في نماذج يزياد تعقيدها أبداً، وهذه النماذج تصبح دالاً في نظام أكثر رقياً.

ولأخذ مثالاً توضيحياً من الفيلم: لحظة وصول «الباخرة» التي تحمل على متنها رجال الآثار، أفندية القاهرة، لدرس على الشاطئ في مواجهة الجبل وأهله. فترى لقطة «لونين» وهو جالس القرفصاء عند أقدام بالغة الضخامة لسمال فرعونى من المجد، وقد أخفى وجهه بين ركبتيه. ومن خلال وضع جسده ووضع هذا الجسد في التكوين داخل إطار الصورة عند أقدام السمال التي يفوق حجمها حجمه بكثير فتبدو وكأنها ضاغطة عليه في لحظة مزقه فيها الألم واستجد به للحزن وتملكه الهم والحيرة في إثر موت أبيه واكتشافه لحقيقة عيشه، يسمع صوت صفارة الباخرة مدوياً من خارج «الكادر» (الإطار)، فيرفع رأسه وينظر متوجساً تجاه مصدر الصوت القادم من ناحية الشاطئ. ثم ترى لقطة لسرب من للطيور يرفرف في السماء كما لو كان الصوت المدوى قد أزعجها محلقة هاربة. ثم ترى بعد ذلك لقطة «الباخرة» تنفذ دخانها الأسود في السماء وتطلق صفارتها مرة أخرى وهي تقترب من الشاطئ. ثم يجرى بعد ذلك مشهد لقاء «ونيس» و«مراد» الذي يهرول تجاه الشاطئ في

صحبة ابنتي عمه «الغزيتين» كما أسامها.

ثم يجرى مشهد لقاء «ونيس» وأحمد كمال، بالقرب من المرسى يحذفان إلى بعضهما بعضاً في صمت تام. ثم يطلق «أحمد كمال» مكالماً أحد مساعديه «كأنه تمثال عادت إليه الحياة». يقصد ونيس.. ويظل هذا اللحن ينمو ويتعقد عبر الفيلم إلى أن يجرى مشهد ذهاب «ونيس» لقاء «أحمد كمال» ليلاً على الباخرة حيث باح له بسر الدفينة، ومشهد رحيل الباخرة مثلثة في الفجر وعلى متنها «المرميات» بينما «ونيس» يرقبها على الشاطئ في ثياب مهلهلة كمن شعر بالندم ويضع كفيه على عينييه لوهي إيماء كذافية مرتبطة «ونيس» تتكرر أكثر من مرة في الفيلم، ثم يستدير ويتعدى هو الآخر هاملاً على وجهه مرة أخرى. والألمة كثيرة في الفيلم لا يمكن أن نوردنا كلها في هذه الدراسة، وخاصة أن ما أوردناه يشكل منهج ومنطق البناء في الفيلم ككل.

ولقد جمع شادى عهد السلام في بناء الفيلم ما بين اللقطات الطويلة البقاء على الشاشة وما بين اللقطات «المونتاجية» قصيرة البقاء على الشاشة. التي كان يلجأ لها مثلاً في لحظات درامية يمينها تنسم بالعنف كتصويره لقتل «الأخ» أو ضرب «الغريب» أو ضرب رجال أيوب «لونين». جمع بينهما ببراعة فائقة. وكذلك بين لحظات سكوت الكاميرا وتحركها. سواء داخل المشهد الواحد، أو بين مشهد وآخر مثلاً مشهد نزول «ونيس» للجبل مهرولاً وسقوطه على وجهه عند السطح ثم وقرقه أمام قبر أبيه وقوله «ما هذا السر بأبى الذي يجعلني أخاف النظر إليك». والتي استخدم فيها المخرج حركة الكاميرا حركة ذاتية تمثل حركة الممثل. ثم يأتي بعد ذلك مشهد «العائلة» في «بيت سليم» الذي يوراج فيه الأخ أعمامه وأمه وهو

مشهد يغلب عليه السكون. ولا تتحرك فيه الكاميرا إلا في لحظات قليلة جداً من أجل تغيير التكوين ودون أن تكون الحركة محسوسة. ويظل الطابع المسرحي للمشهد هو السائد لتأكيد معنى المكانة المراتبية بين الشخصيات في «القبيلة». «والعائلة» وسطرة التقاليد ورسوخها كما سبق أن ذكرنا.

إن المخرج استخدم المكانيات «الميزانسون» و «الميزانكادر» وإمكانيات «المونتاج التعبيرية» عن وعى كامل ومعاصر ليصنع منها مركباً متجانساً.

وجدير بالذكر هنا ملاحظة الناقد الإنجليزي «ديفيد روبنسون» في هذا الصدد عندما قال في سياق مقال له في مجلة «سايت أند ساوند» عن فيلم «السومياء»: «إن المفهوم الكامل للميزانكادر والميزانسون والمونتاج فيه لسة من «إرنشستين»» (٩).

هذا ولقد نوه «شادى عهد السلام» في حديث له عن كيفية تفكيره في البناء المونتاجي البصري. التشكيلي بما يؤكد ملاحظة د. روبنسون عندما قال «هناك عامل مهم في الرؤية التشكيلية وهو تنالي اللقطات وترتيبها بحيث تكون اللقطة في حركة تصاعدية تسلم إلى نقطة أخرى لقمة ثانية، وهذا التنالي يخلق تكويناً آخر غير تكوين كل لقطة حتى يصل إلى قمة التصاعد الدرامي الهرمي، إذا حدث أي خلل يخلل المعنى وبالتالي الدراما. إنني أعبر بالحركة والشكل».

وإن هذا المعنى يؤكد أيضاً نظرية الناقد والممثل الدرامي ذائع الصيت «مارتين أسان» (المجرى الأصل فيما يقول: «يجسد فعل العرض الدرامي غالباً في صورة أجزاء يمكن إدراكها (افصول، ولقطات في الوسائط السينمائية) ومن خلال الأجزاء يتبلور في دقات متفرقة

من الفعل أو الحوار. وهذا أيضاً التكرار والتمكاس والتلويح في العناصر الأساسية - يندرج شكلاً أي نشوء الشكل من تدفق الفعل عبر البعد الزمني: (١٠).

لهذا نجد الكاميرا في «المومياء» لا تقدر عين المتفرج من نقطة إلى أخرى فقط وتبصره بنظر بشكل أقرب إلى التفاصيل أو يتراجع إلى الوراء وينظر نظرة شاملة، أو تقدم بمباراة أخرى عدداً من اللقطات، المختلفة ولكننا نلمس ديناميكية الطريقة التي تنصهر بها كل صورة جزئية - وهي أشبه بالشد الكهربي - في تتابع بلى بناءً ذا معنى بإيقاعه الخاص وخطه السري.

ويجدر بنا هنا أن نورد ما جاء على لسان كل من آلن دوجلاس وفدوى - دوجلاس في مقالهما عن «المومياء» الذي سبق أن أشرنا إليه حيث كتبنا: «شادي عهد السلام يحب أن يستخدم مجاز، للموسيقى. وهو يعنى بهذا أن الفيلم، وهذا يصدق بشكل خاص على «المومياء»، لا يمكن تصوره أو إدراكه، حتى بلغة الصورة البصرية، كمجموعة من التكوينات الساكنة، مهما كانت بالغة التأثير. وبالتأكيد، أن الفيلم كالموسيقى، وليس كالسرود المكتوب، يرجد في الزمن. وأن التشكيل وتتابع اللقطات وزو، التصوير في راقعة شادي عهد السلام، يتبع منطق تطوري، ما وراء - تمثيلي Extra - representational لا يختلف عن الموسيقى. وربما يكون أهم الصفات «موسيقية» في «المومياء» هو إيقاعه المتميز. فأغلب الحركات في الفيلم تنقسم بمثل، متعدد، بل وحتى برشاقة وجلال لا يلبان. وأنه لمن خلال التضاد مع هذا الشكل السائد تكتسب المشاهد الاقتصادية السريعة في الفيلم تباينها للدرامي، مثل جريمة قتل الأخ.

إن هذا الأسلوب البصري أسلوب لا واقعي بجلاء في أنه أسلوب الأبدية، أو

الأسطورة. ومن هنا يتحقق هذا الأسلوب شاملاً مع اللغة العربية الفصحى التي كتب بها الحوار، والتي بصفة عامة، كانت تلحق بإيقاع محسوب، يكاد يشبه التلاوة Recitation.

إن الإيقاع البصري «المومياء» يدعم سوكولوجية الشخصيات، محلياً الكاميرا الوقت لكافي لتراقبهم وهم يتفكرون. كما أنه يرافق مع الخط القصصي بكل تعقيد المتعدد المستويات، ليساعد المشاهد أن يرى فيه ما هو أبعد من مجرد اكتشاف أثنى، وأبعد من مجرد مخاض نفسي لشاب مقبل على مسؤوليات بلوغه الرشد. إن الإيقاع البصري «المومياء» يعكس جلال موضوعه، أمة تستعيد هويتها أثناء اكتشافها لتاريخها: (١١).

ولقد أكد شادي عهد السلام المعنى نفسه حينما قال: «هذا المفهوم التاريخي هو ما كان يشغلي في فيلمي الأول... لكي أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التي واجهتها مصر في تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم... لأنها فترة مهمة جداً في تاريخ العالم... فأوروبا كانت خارجة لغوها من ثورتها الصناعية فخرجت فيها أيضاً كل فئاتها الهمة من قيسه إلى ماركس... وأمريكا كانت دولة جديدة تبني اقتصادها بكل الوسائل الممكنة بما فيها استخدام العبيد. وفي مصر كانت الشخصية القومية تتحدد وتبلور وتبحث عن نفسها في ثورة عرابي وفي ظهور المواب المصرية الهمة لأول مرة في كل مجال وبأسماؤها وأبعادها المصرية المصحدة... فهناك إذن أكثر من بعد تاريخي ومن خاطر كان على أن نسجها معاً جميعاً في فيلمي الأول... يجب علينا التنويه هذا أن مشكلة البحث عن الهوية قد طفت على السطح مرة أخرى على وفرتت نفسها على مائدة النقاش بين المثقفين في مصر في أعقاب هزيمة

١٩٦٧ مباشرة والفيلم قد تم تصويره ١٩٦٨ (٢٠١٤) - ولم يكن الأشخاص رغم أميختهم هم محور العمل إلا في إطارهم التاريخي وبداخل الموضوع الذي يفرض نفسه... رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين أمامك على الشاشة مسافة في المائة... فأنت ترى نادية طفي في دورها الذي يمتد خمس دقائق وتستوعبها تماماً... وترى أحمد مرعي بوضوح كامل. ولكنها ليست قصة أو حدثاً أو مأساة «وثين» الذي يمثله مرعي... لا أنها مجرد أشكال تتجمع وتفترق لتجمع من خلالها فكرة كلية... ولذلك لجأت إلى نوع من التفرير لأبعدك عن ملامحها أو قصصها الواقعية وأترك بعداً أو مسافة أمام عقلك لتفكر متى... وفي المومياء لو كان الإيقاع أسرع فسوف يتدمج المشاهد في أسلوب «الحدوة» سواء البوليسية أو العاطفية أو... أو... فكان لابد أن أكسر الإيقاع الواقعي واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك (١٢).

وعودة إلى السؤال الذي طرحناه في بداية دراستنا هذه وهو: «ما الذي يجعل من يشاهدون «المومياء» يفكرون أفواههم إعجاباً - سواء من كانوا مع الفيلم أو صده - فإن الإجابة من وجهة نظرنا هي البساطة والاقتصاد في التعبير وفي العرض تلك البساطة تجمع بين «الكلاسيكية» و «الحدوة» في تناسق مذهب، وتكامل العناصر الفنية في الفيلم البنيوي الذي لا يجعلنا نسأل في المقام الأول ما الذي سوف يحدث بعد؟ وإنما ببساطة ماذا يحدث، أي الصورة تكتشف هنا. ذلك التشويق الذي يلمو من التكتشف التدريجي للصورة الفيلمية. أو كما يقول مارتن أسن: «إنه التشويق الذي ينشأ عندما نراقب التفتح التدريجي لزهرة. ما

بحافظ على اهتمامنا هنا هو التحقير، خطوة بخطوة للمؤدج موجود سلفاً (١٦). وأولاً وأخيراً هي روح الفنان التي تنفخ منها في طيلته فبهت فيها الحياة التي تحمل نبض زمته الذاتي وإيقاعه المتفرد وتصيف شعره السينمائي الخاص.

وأخيراً فإن الروافد الثقافية والفنية لفيلم «المومياء» متعددة ومتنوعة وهي تعكس الأفق الثقافي والفني الواسع المخرج «شادي عهد السلام»، ذلك الأفق الذي اتسع ليضم تاريخ الحضارة الإنسانية، وعلى وجه الخصوص، الحضارة المصرية القديمة وثقافتها الفنية التي عمل على بث إشكالها وقيمها الفنية في «المومياء». ولوشمل تراث الدراما بدءاً من الإغريق مروراً بشكسبير وبت.س. إلويت. كما شمل ثقافة سينمائية لها روافد في تراث أعظم مخرجي السينما العالمية غرباً وشرقاً وشمالاً مثل «مورجوشى» و«كروسانو» في اليابان، و«إيزنشتاين» (إيفان الرهيب) في روسيا، و«كافالوفيتش» (الأم جونا والملائكة، «فرعون») في بولندا، و«برجسان» في السويد.

هذا التراث الذي هضمته موهبة شادي عهد السلام الأصولية وأعدت لإفرازه بصنق وأصالة في إبداعاته المتفردة «المومياء». «الفلاح القصيح» - «أفاس» - «جوش القشمن» - «الكري».

ولعل هذا هو الذي حدا بتألق سينمائي مثل «ديفيد روبنسون» ليقول بعد مشاهدته لفيلم «المومياء» في مهرجان «ديوبيسيا الدولي» [١٩٧٠]: «إنه لمن الجلي أن عهد السلام هو أول مخرج مصري يزقني إلى المستوى العالمي» (١٧).

إن هذه الشهادة للفائق السالف الفكر وغیره مثل «جون راسل تيلور» الذي

قال «وكلا الفيلمين - يقصد «المومياء» و«الفلاح القصيح» - ي.ع. - يحاولان التعبير عن هذه الرؤية ويحاولون ذلك بأسلوب يصود عنا يتوقف فيه الإحساس الهوروجوفى، بأسلوب لا مثول له في السينما إلا في أعمال المخرج الياباني «مورجوشى»، مثل هذه الشهادة تعنى من وجهة نظرنا أن الخطاب السينمائي لشادي عهد السلام في «المومياء» كان معاصراً وحديثاً بحيث إنه استطاع أن يقف على قدم المساواة مع الخطاب السينمائي السائد في السينما العالمية آنذا.

لقد استطاع «شادي عهد السلام» بموهبته المتفردة في رايته «المومياء» - وهو فيلمه الروائي الأول والأخير - أن يصل إلى تحقيق «أيتوجرافية» خاصة به وإحساس زمني يميزه «كشاعر سينمائي» وهو ما نريد أن أفلامه للتصوير فيما بعد؛ بحيث إنه ترك بصمة فريدة في تراث السينما محلياً وعالمياً. وفي رأيي لو أن شادي عهد السلام قد أتتحت له الفرصة أو أمهله للقد السر السديد ليقحق مشاريعه السينمائية المبهضة للوصول إلى ما توصل إليه «تاركوفسكي» في السينما بدءاً من «سالكز» وما تلاه (الحنين - التضحية) مع الفارق في الانتماء والأصول الثقافية. فلتعامل كل من «المومياء» [١٩٦٩] و«سالكز» [١٩٨٠].

وإذا سلمنا بأن السينما هي «النت في الزمن» فيكون «شادي عهد السلام» في «المومياء» قد أبدع منحة في الزمن مزج فيها التاريخي بالأبدى. والموت بالنبث ■

اللهو امش

• هذا التعبير أطلقه المخرج السينمائي الروسي الزميل [١٩٣٢ - ١٩٨٦] أندريه تاركوفسكي

الذي كان يرى أن السينما هي «الزمن بشكل واقعة أي أن الواقع الحياة تسجل في سينمائها الزمني» (الأحدث، «لمركبة التبهيرة رؤية مائة حقيقة أخرى بصفة واقعة» ومن الممكن عرض هذه الفادة بشكل ساكن غير متحرك إذ إن السينمائي موجود في الزمن المتدفق بشكل واقعي (وهذا ما عمل على تحقيقه في «سالكز» «والحنين» «التضحية» كمبدأ جمالي. ولعل عمل المخرج في السينما على أنه نت في الزمن. تماماً مثلما يأخذ للحات قطعة السرير وينفذ وإمسله الداخلي لملاح عمه المتقبل أسبق بكل ما هو غير ضروري، كذلك السينمائي يتناول «صالح الزمن» التي تعزى على كمية هائلة لا محصل لها من القواقع الجمالية، ويختار منها، ثم ينفذ ما ليس ضرورياً ليبقى فقط على ما يجب أن يكون عنصراً أساسياً للمستقبل وجزءاً من الصورة السينمائية. تلك الصورة التي هي في جوهرها عبارة عن رصد القواقع الجمالية المتدفقة في الزمن المنقطع بما يتناسب مع أشكال الحياة وقرائنها العامة. ويمنح المرصد للاختيار أنما نحفظ على الشرط السينمائي بما له الحق في أن يكون جزءاً من الصورة. وينتج بالتالي أنما لا نستطيع تجزئ الصورة السينمائية أو فصلها عن طبيعتها الزمنية، أي أنه لا يمكننا إلقاء الزمن المتدفق فيها. والمصري من وجهة نظر «تاركوفسكي» تصبح سينمائية حق عندما يكتمل هذا الشرط الأساسي بحيث «تصوّل الصورة في الزمن ويصوّل الزمن فيها» بدءاً من كل لحظة منفصلة. (ي.ع.).

(١) عهد للرحمن أبو عوف، حوار مع المخرج شادي عهد السلام، البيان أغسطس ١٩٧٥.

(٢) سامي السلاوي، حوار مع شادي عهد السلام، الإذاعة والتلفزيون، ع ٢٦٩٣ ١٩٨٦/١٠/٢٥.

(٣) فراجع نفسه.

(٤) فراجع نفسه.

(٥) يوردي زربان، «مشكلة السكان الفني»، تقديم وترجمة سوزا قاسم، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، العدد السادس يونيو ١٩٨٦، القاهرة من ص ٧٩ - ١٠٦.

(٦) فراجع نفسه.

(٧) هاشم الحسان، «شادي عهد السلام ومحارلات تأصيل السينما العربية»، لقاء عربية، أبريل ١٩٧٧.

Douglas, A.& Douglas, F. M. (١١)
op. cit., p. 57.

(١٢) سامي للسلاموني، مرجع سابق.

مارتن أسن، مجال للدراما، مرجع سابق،
ص ١٥٨.

Robinson, D., op. cit. (١٣)

(١٠) مارتن أسن، مجال للدراما، كيف نخلق
العلامات الدرامية المعنى على المسرح
والشاشة، ترجمة مهابي للسيد،
ومطبوعات مهرجان القاهرة الدولي
المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة
١٩٩٢، ص ١٥٩

Douglas, A.&Douglas,F. M., "The (٨)
Mummy" an Egyptian classic", Cairo
To- day, oct, 1986, pp. 55 - 57, p. 57.

Robinson, D., Round table find, (٩)
(venice filmfestival - 1), "The finan-
cial times, London, 27 August, 1970.





حزب

المومياء

عبر ثلاثة تواريخ

مجدى عبد الرحمن

ف عندما انتهى شادى عبدالسلام من إعداد فيلمه «المومياء» أو «يوم أن تُحصى الموتى» بشكله النهائي في أواخر عام ١٩٦٩، وقام بعرضه عرضاً خاصاً على مجموعة اللقائى المسلمين المصريين ثم فى عرض آخر بنادى السينما المصرى، لم تكن ردود الفعل مشجعة البتة. لأن الفيلم صدمة لكل من شاهده سواء بالسلب أو الإيجاب. كان فيلم المومياء بكل المقاييس شكلاً جديداً تماماً على السينما الروائية المصرية منذ أن بدأت رحلتها قبل ذلك التاريخ بخمسين عاماً. ولم يكن الاختلاف فقط فى الموضوع المطروح داخل إطار الصورة السينمائية بقدر ما كان هذا الفيلم يمثل فهماً واضحاً لطبيعة الشخصية المصرية، حتى أن تكون لغزاً للغة

السينمائية التى تم تناول الفيلم بها طبيعتها الخاصة ولجروميتها المتميزة والتى لا يمكن أن يخطئ الفرد فى مصيريتها الواضحة.

وقد تجسدت مشكلة عدم التواصل بين المتلقى المصرى وفيلم المومياء فى أن شادى منذ أن بدأ عمله فى السينما فإنه كان مؤمناً بأن قصته هى للتاريخ الغائب أو المفقود، فالمصريون المعاصرون له.. لهم ماضيتهم العظيم وتاريخ ماضهم يوماً ما فى تشكيل للحياة، من خلاله بل فى إغناء الإنسانية بأنشطة هائلة. وكان دور شادى المحدد هو كيفية إعادتهم للدور نفسه واستعادة مهامهم الإيجابية والغوية فى الحياة. ولكى يصل شادى إلى هذا الهدف اللبيل، كان عليه أن يدير فى هؤلاء الناس معرفة هويتهم

وماضيهم حتى يوصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس. وقياساً على هذا المفهوم، وعندما وصف بعضهم فيلم المومياء بالفموض، فلم يكن لذلك إلا معنى واحد هو افتقاد المعلومات الأولية ونقصها. كان شادى يتحدث فى المومياء عن مأساة التاريخ الغائب الضائع ولكن المتفرج المصرى لم يرتع ولم يجد فى ذلك أية مأساة، ذلك أنه لا يملك المعرفة بالتاريخ تماماً مثلما يتحدث المرء إلى أناس ما عن غياب شخص اسمه حمى مثلاً ولن يشعر هؤلاء الناس بغياب أو موت هذا الشخص بلوع الكارثة ماداموا لم يعرفوه أو يسمعوا عنه أو يطمرو شيئاً عن صفاته وشكله وما إلى ذلك.

وكم كان هذا الأمر محزناً للغاية بالنسبة لشادى!! بل كان يدمى قلبه هذا

الأجانب. ولم يكن هناك ضمان للمعدن في وقت مضطرب كهذا، سادت فيه المجاعة وصعب على العمال الجائعين أن يتناموا على الطوى بينما على مقربة منهم كلوز مكتسة من الذهب استلأت بها مقابر الملوك والملكات. وتحدثت عدة برديات عن سرقات المقابر الملكية التي سادت في ذلك الوقت، حيث وصفت الكتابات الحقيقية التي جرت مع مفتشي المقابر المرتشين ومعاملة المقابر التي سرقت وقتئذ (Peet, T. E, 1930, 15 f)

وقد ظلت الأسرة العشرون نحو خمس عشرة ومائة سنة على العرش فقدت فيها مصر أملاكها في آسيا وتولى في آخرها كبير الكهنة هريهور عرش مصر بعد أن أصبحت السلطة الحقيقية في يد كهنة آمون. ومكنا انتهى عصر الدولة الحديثة شاملا لبدأ عصر جديد حاول الكهنة خلاله أن يطلقوا عليه عصر نهضة جديد، أرادوا فيه أن يعيدوا للبلاد مجدها القديم. وقيل أن نسرد خطواتهم التي بدوها في هذا المضمار علينا أن نتكلم قليلا عن أفكار المصري القديم ومعتقداته في البعث والخلود.

عقائد الموت عند المصري القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تهب فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة في مصر القديمة، وعلى ذلك لم يكن هناك غربة في مدى تشبع المصريين بالكرامية الممونة تجاه الموت وتخصيص كثير من ثرواتهم لابتكار الوسائل التي تستطيع هزيمته (Gardiner, 1935, 6). ومذ أن بدأ المصري القديم يبني حضارته منذ آلاف السنين ونفسه أمة مؤمنة وقلبه نابض بالأمل. وأمام الموت ذلك العامل الوحيد الذي يتزعج الإنسان من أحلامه لم يجفل المصري أبدا، إذ كان يؤمن بأن حافة

وحقت الأسرة الثامنة عشرة بعدة فراعنة عظام حقوا لمصر إمبراطوريتها العنصرية مثلما فعل الفرعون القوى تحتمس الثالث عندما امتدت حدود إمبراطوريته إلى أطراف آسيا شرقا ولفاصي السودان جنوبا. وأصبحت طيبة عاصمة العالم وقتها، حافلة بالمعابد الضخمة والسجلات الشاهقة. ولم تفلح الأسرة التاسعة عشرة من فراعنة آخرين فرض واحد منهم اسمه وشخصيته على عصره وعلى العصور التالية وملا البلاد كلها بآثاره. وهو الفرعون رمسيس الثاني.

وكان أبرز فراعنة الأسرة العشرين هو رمسيس الثالث الذي حكم الثلاثين وثلاثين عاما وعندما تقدمت به السن بدأت عوامل الانحلال تظهر في الدولة، وكان من أبرز دلائل هذا الضعف الذي سرى كالهشيم في بديان تلك الإمبراطورية ما وصل إلينا من أنباء عن إضراب عمال الجبانة عن العمل لعدم صرف أجورهم مدة طويلة دفعتمهم لأن يطردوا عصبانهم عن العمل في خدمة الملك الإله. ولم يكن البعث الملكي بمأى من هذا التحلل فقد انبثنا بردية طويلة عن حدوث مؤامرة هدت حياة الملك نفسه، وقد اشترك في هذه المؤامرة عدد من حريم الموظفين والمفسدين. ورغم أن البردية تذكر صراحة أن المؤامرة لم تنجح وأن المجرمين لقوا المصير الذي يستحقونه إلا أن ولع الصال بئلا على أن الأمر كان يسير من سيئ إلى أسوأ. وأن الرعامسة الذين تولوا الحكم بعد ذلك حتى وصلنا إلى الفرعون رمسيس الحادي عشر آخر فراعنة الأسرة العشرين كانوا من الضعف بحيث فقدت الدولة هيبتها وسارت الأمور من سيئ إلى أسوأ (Gardiner, 1974, 288 f).

لقد طالعنا أنباء الغلاء الاقتصادي الذي تمثّل في الأزمة في أسعار الحبوب. واستلأت البلاد بالجلود المرتزقة

الجفاء بين مصري اليوم وبين لأجداده. ولم يكن انكبابه على عمل فلائحته الفعلية الأخيرة الخاصة بهيئة الآثار إلا نوعا من العودة إلى نقطة البدء في ماراثون فهم الحضارة المصرية، بل إن أفلامه تلك كانت موجّهة أساسا إلى الطفل المصري مستقبل هذه الأمة وأملها القادم، ولا يسعى في هذا المجال إلا أن أسرد تواريخ ثلاثة تحدد بشكل واضح قصة السومياء تحفة شادي الرائعة وأبعادها التاريخية والحضارية، وإذا كنت قد قمت بالإطلاع على كثير من المراجع الخاصة بتلك الفترات المتباعدة وما تعلمه في ثناياها من حكايات وأحداث، فإنني أدين بما تعلمته أو قرأت وثائقه لهذا الفيلم البديع الذي عكس فيه شادي روحه الخلاقة والمثيرة بلورانية هذه الحضارة. لقد كان «السومياء» هو الشرارة التي فجرت بداخلي بنابيح هائلة تتطلع لأن تعرف وتكلم الكثير عن طبيعة هذا الشعب وصراعه الأبدى في بحثه عن الخلود.

(٩٥٩ ق. م)

وعصر بحث النهضة

الأسرة الواحدة والعشرون

تعتبر الأسرة الواحدة والعشرون بداية العصر المتوسط الثالث في التاريخ المصري القديم فهي المرحلة التي نلت أقول مجد الدولة الحديثة تلك التي امتدت عبر ثلاث أسر هي الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين. وقد درج المؤرخون للتدلي على المحدثين على تقسيم التاريخ المصري القديم إلى ثلاثين أسرة متتالية، تضمنت خلالها ثلاثة عصور قوية حققت فيها مصر أقصى ازدهارها الحضاري، وأطلق عليها الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة.

ومخاطر هذه الرحلة حتى الوصول إلى تلك الجنة الخالدة، وقرئوا رسوم كتاب الموتى أيضاً الحلقة الأخيرة من هذه الرحلة وهي للحصول أمام الإله أوزير ومحكمته المعلقة، وهنا يتعرض المتوفى لمحاو وأصالة ويظن أنه اقتراف ذنبا أو إثما وهو ما أطلق عليه في الكتاب الفصل الثالثة والعشمة والعشرين أو ما يطلق عليه فصل الاعتراف الإنكاري (Vandier, 1944, 125 P., Budge, E. A. W. 1899, Pl. IV.) وعندما يوزن قلب كل إنسان في الميزان الكبير في ساحة العدالة الذي يشرف عليها أوزير أمام ريشة الحق ماعت. من فاز سيدخل إلى الجنة أما غيره فينتظره حيوان مخيف يقتله. ومن الضلور أن وصف المصري القديم لهذه الجنة مؤداهما أنها صورة صانقة من مصر فيها شمسها ورنيلها ونجمة الشمال المندشة والفول نفسها التي يعمل بها المصري ويزرع ويعصد شاماً كعائته في مصر. (Zandee, J. 1960, 297, Von Voss, H., 1971, 13 P.) ومن الطريف أن المصريين كانوا يحدون إطارات من الخشب أو الفخار على شكل الإله أوزير ويمسكونها بالطين أو نحوه ويبدون فيها بذرا كالحلبة أو التمر ويضعونها في القبر دلالة على أن نوره الحبيب هو ميلاد ريشة المتوفى (Ions, V., 1973, 129 F.) لم يكن إذن هناك فصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى بل هناك نصوص وصلتنا تؤكد على الاتصال بين الأحياء والموتى من خلال رسائل موجهة إليهم (Gardiner, A. (Frankfort, H., 1948) & Sethe, K., 1928, 10F, 89) أصبح بعض من رجالاً في مرتبة القديسين يقوم بالسلف بمبادئهم ونكرهم بالخير والتمسجد (Montet, 1964, 195 B.) وقد افترض المصريون للإنسان مقومات عدة طبيعية ومكسبة

(233, 1954). وقد ركز المصري كلورا على أنه يقوم ببناء مقبرة له خلال حياته، فسره قدره أن يموت ولم يعد بعد تلك المقبرة الخاصة به، بل قد وصل الأمر لأن ينكر أحدهم أنه بني مقبرة في طيبة قبل أن يجهز أمور زوجه (Erman, 1971, 318 P.).

وقد أسطنت النصوص القديمة فكرة واضحة عن المعتقدات المصرية بالنسبة للبحث نستطيع أن نلخصها في فكرتين أساسيتين: أولاً البحث والمعاينة الخالدة في رحاب إله العالم الآخر «أوزير» ثانياً الالتصاق بمركب الشمس الخالدة «رع» والاندماج هكذا في اللانهاية الكونية. كانت أسطورة أوزير تجسيدا لأمل المصري في البحث والخلاص. وكان أوزير كما تقول الأسطورة أول من علم المصري الحضارة والزراعة، ملكا ثقلت فيه المعاني الطيبة من خلق وعمل ونشاط. وحقد عليه أخوه «ست» الذي يرمز للجذب والشر وتآمر عليه، ووجهز لهذا مآذبة دعى لها أوزير عند عودته من إحدى رحلاته التي كان ينظم فيها. ولقاءه المآذبة عرض «ست» ثابوتا يقدمه هدية لمن يناسبه حجم الثابوت. ولما جاء «أوزير» لجدريته تكاثر عليه أسنقاء «ست» وأحسوا الفناء وقتلوه ورموه في النيل. وبكت إيزيس زوجة أوزير المحبة الوفية وأصغنت حياتها في البحث عله حتى عثرت عليه بعد عذاب. واستطاعت بحبا أن تعيده للحياة ولكن أوزير أثر أن يترك هذه الحياة بشرها وفعل أن يظل حاميا للعالم الآخر بعد انتصاره على الموت.

وقد أصبحت تلك الأسطورة تجسيدا لفكرة الانتصار على الموت، وأصبح حلم الإنسان المصري أن يذال الأبدية في رحاب ذلك الإله الطيب الخفي. وتطالما نصوص «كتاب الموتى» من عصر الدولة الحديثة بتفاصيل رحلة الإنسان بعد موته

لقبر ليست نهايته (Bonwick, J. 1956, 40) فبعد ذلك المسير الضامض المكروه ذلك بحث وحياة وغرور. وكثيرا ما يخول لنا ونحن نقرأ للنصوص المصرية القديمة التي تتكلم عن هذا، أن حب المصري للحياة والذباب من نفس خيرة كان فيخاصا شمل كل شيء واحتضن الموت نفسه ورأى فيه بداية حياة جديدة. وساعد على هذا البحث البهيلة التي عاش المصري فيها. ففي سمائه للعرضة التي لا يجذبها شيء كان يشاهد الشمس ولودة كل صباح في الأفق ثم يراها تشتد وتوكل كل شيء، ثم كان يرافقها آخر اليوم وقد ضعفت وتهاوت لتخفى ولكنها تعود للظهور من جديد وكل يوم. وهذه أرضه التي يصف بها الجفاف فجرة طويلة كل عام تنتظر فيها لنساء، ويحيى بالقيضان ويغرقها فيسبلها الحياة وتختصر. وهذا النيل الذي يغمر فيضانه كل عام هذه الأرض، يطر مازو ويفيض ثم ينحسر ثم تجف الترع. ولكن النيل الذي لا يخلف موعدة يعود كل شيء حوله ويخضع لهذه الدورة المنتظمة. والصبة كي تثبت لا بد وأن تدفن في الأرض لتكتب منها الحياة. كل شيء حوله يوحى باللانهاية بالاستمرار كنجوم السماء التي لا تبلى كما تقول لنا النصوص المصرية.

لقد كان الموت بالنسبة للمصري القديم مثل عملية النوم سواء بسواء مرحلة مؤقتة يحيا بعدها الإنسان مرة أخرى. ويضع الجسم الميت في القبر هو وضع النوم، وعندما يتم لفه للثانية الأخرى فتلك مرحلة أو البحث (Zandee, J., 1960, 81 P.) وقد ذكر المصري القديم عبارة أنه قدم من المدينة ليمذهب إلى الجبانة على جدران مقبرته وذلك بمعنى أن الحياة والموت مرحلتان متواليان وكأنهما صورتان مختلفتان ومتوحدتان للحياة نفسها (Goedicke H.,

في موكب إلى المقبرة مشهورة بالمتحمسين لتعبر النيل إلى الغرب ولوهم دفنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. وبما كان الكاهن أعضاء المتوفى ببعض الآلات ذات الشكل الغريب مثلًا له رغبته في أن يبعد لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعينه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه لوتكلم ويأكل ويحرك ذراعيه وساقيه (Montet, P. 1958, 321 «سوف تدعى مرة أخرى.. سوف تفتح دائمًا، سوف تعود شابًا مرة أخرى، ستعود شابًا مرة أخرى وللأبد، (Sauneron, S., 1952, 44).

سجلات المقابر في مصر القديمة

النفس الإنسانية مليئة دائمًا بالجوع وحب اكتناز الأموال، ذلك يحدث دائمًا منذ بدء الخليقة فالخير والشر يتجاوزان، ولم تمنح حرمة الموتى من أن يذلف ضفاف النوبس في المصير القديمة إلى مقابر اللذلاء أو القذاعة لكي يستولوا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام جورج راولز بحفائره في الجزيرة اكتشف بجوار هرم الفرعون خوفو حفرة وجد بها الأثاث الجنائزي للملكة حستب حرس أم الفرعون، والتي كان من المفروض أن يكون هذا الأثاث موجودًا بمقبرتها بجوار زوجها ستفرو في دشوره، وهذا معناه أن النصوص قد وصلا إلى مقبرتها ونهبوها في حياة ابنها (Reisner, G., 1915, 81) وقد عثر على التابوت خاليًا من المومياء وربما كان هذا معناه أن الموتى والبله لم يجسروا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خشية بطشه (Wilson, J., 1964, 166 F) للفراسة عبر العصور المختلفة أن يغوروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السجلات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة

(القرن الأول ق م) بكتابات شرحوا فيها عملية تعليق الجسم لفندة من الزمن ثم غسله ومكه بكل أنواع الطوبوب ولقه في لفائف من الكتان وقد صنف هيرودوت طرق للتحنيط إلى ثلاث طبقًا لجودة كل حالة وغلوها أو رخصها (Goodley, A., 1921, 371 Waddell, W. G., 1933, 209).

وقد أسفرت البحوث التي أجريت على المومياءات للعديد التي تم العثور عليها أن جثة المصري القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة حتى يتم التحنيط الكامل (Iskander, Z., 1980, 18 F) والتي تتلخص في أنه بعد إرسال جسد المتوفى إلى خيمة التحنيط (Da-vics, N. deG., 1915, 45, Denohue V. A., 1978, 143) يتم استخراج المخ والأعضاء من الجثة لكي تنعم وتحفظ في أرلين يطلق عليها أرلين الأعضاء (Daw-son, W., 1927, 42) ثم يتم تجفيف الجسد وهي أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح اللزوين الجاف والذي من خلاله يمكن امتصاص كل السوائل والرطوبة وهي العامل الأساسي في تحمير الجسم الإنساني (Lucas, A., 1932, 140) ويقال إن هذه الخطوة كانت تستغرق أربعين يومًا ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين الموجود في العصر الحديث. وبعد تكبيس الجسم بمواد العشو ودهنه بالطوبوب والرامم (Lucas, A., 1937, 27 F) تبدأ عملية لف الجسد والذي نرى مناظر كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحط قناع أنوبيس ويقوم بلف جسد المتوفى (Van Voss 1971, 14, Bruyere, B., 1959, 41 F) بعض النصوص الدينية خلال عمليات الدمان ووضع الحلي والتحنيط (Capart, J., 1908, 15 F) على هذه النصوص الشعائر أو الطقوس التحنيطية. ثم تعمل المومياء في نعشها

كلن أهمها سبعة منها الجسد والتعب، كاء الإنسان أو طلقه ثم الروح الخالدة (Saleh, A., 1965, 14) «الهاء أو الروح صوريها كالطير أو المصنوع على شكل طائر وزلي إنسان (Zabkar, L. V., 1968, 75) ورسموها وهي تحب بجوار السرير الذي ترقد عليه المومياء

(Vandier d'Abbadie, J., 1954, 15)

ومن خلال هذا العالم من المعتقدات حاول المصري تأمين وسائله المصنوع على الخلود والبحث بالحفاظ على جسد المتوفى ويؤمنه في مقبرة حصينة وآمنة عندها مسورة ماثلة لدار عائلته الحي ومملأها بالطقوس والصور. وكان على الفرعون الجديد عند اعتلائه العرش أن يبدأ على الفور في البحث عن مكان مقبرته (Cerny, J., 1973, 16 F) وعدد تحديدها يبدأ بالفعل في نقر الصخور وتجهيز جدران المقبرة بالطقوس المختلفة (Mert 2, B., 1966, 334; Bogoslovsky, E., 1980, 93)

محاولة التقلب على الموت

لقد كان الحفاظ على جسد المتوفى شرطًا آخر للصيانة بعد الموت حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه، ذلك لأن تحمير الجسد يعنى بالتالي تحمير الروح. وقد لاحظ المصري القديم في المصير المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أجداده داخل الزمائل الجافة تعفظها من التحلل (Murray, M. A., 1956, 87, 112 B). وقد لفت انتباه أناس بدلية عصر الأسرات هذه الطريقة من الحفظ الطبيعي لذلك فكروا في بدء عمليات التحنيط وتطويرها حتى يحفظوا للجسد حالته الطبيعية ويحافظوا على ملامحه الطبيعية وقد أمدا للكتاب الكلاسيكيون أمثال هيرودوت (القرن السادس ق م) وديودورس الصقلي

الفرنسية ١٧٩٨ كانت سنوات نهضة بالنسبة لأوروبا اقتصاديا وثقافيا واجتماعيا. بينما في مصر زاد الخلف حدة حيث خضع الشعب لحكم المماليك الذين كانوا مسغولين عن إدارة البلاد، ولذين تركوا الخدمات العامة دون رعاية فظل التعليم قاصرا كما كان الاقتصاد ذاتيا دون تنمية الموارد الخاصة بالبلاد بل لمجرد سد الحاجة. وكانت الألويزركية السلوكية متناحرة فيما بينها مما ساعد على حدوث التكتلات في البلاد نتيجة لما وقع من صراع بين الزعامات السلوكية.

وعندما جاء الفرنسيون إلى مصر في يوليو ١٧٩٨ كان ذلك يعنى مواجهة بين حضارتين عميقتي الجذور واحدة منها متطورة والثانية مختلفة من حيث التقدم العلمى. وسقط المماليك مصرى بأسلحتهم المتخلفة أمام نيران القادسين من أوروبا. وسارع بوناپرت بإعلان مبادئ المهمة وأولها تخليص الشعب المصرى من حكم أولئك المماليك، واستخدم في ذلك عباراته التى تحمل التقدير لدين الدولة الإسلامى والذي لم يفتقر بمحاولته ذلك أغلب المصريين.

ورغم أن نهضة مصر في القرن التاسع عشر قد جاءت بعد نظام الحكم في أيام محمد على إلا أن قيمة الحملة الفرنسية أنها أصابت المجتمع المصرى بهزة عذبة وأصبح الناس في مصر أقدر على إعادة النظر في أحوالهم الاجتماعية. وجاء الطما في معية رجال الحملة الفرنسية، ونرى مثال ذلك

كفالنرى الذى سكن في بيت مصطفى كاشف وحمل معه عددا من الأجهزة التليسكوبية وأدوات المعامل (Al Jabarti, A. R., 1979, 83 f) للجمع العلمى الذى استطاع خلال ثلاث سنوات من العمل أن يخرج أكبر حدث على فى نهاية القرن الثامن عشر ألا

باللغة الهيروغليغية يعنى «تكرار الولادة» أو Renaissance بالمعنى الأوروبى أو ما نسميه «عصر النهضة» (Gardiner, A., 1974, 304) وقد كان تفكيرهم في مبادئ عصر النهضة تلك هو إعادة زهو البلاد ومجدها، ولكن يبدو أن مبادئهم تلك لم تتحقق إلا فيما نعرفه عنهم في موضوع العناية الشخصية بالسلف الصالح على طريق رعاية جثث الفراعة التى انتهكت حرمة مقابرهم خلال عهود الاضطرابات منذ أولرر عصر الرعامسة كما ذكرنا قبلا وترميم توابيتها. وقد ساندوا هذه الجثث وأعادوا تكفينها ودفنها في عدة مخابى أمية، ثم عادوا وجمعوها في توابيت أسلقتهم كبار الكهنة وما بقى معها من آثار ويرديات ثمينة في مقبرة قديمة واسعة مخفية ومنقورة في الصخر جنوب الدبر البحرى. وقد بدأ هذا المشروع هريحو، ولكن أشته للكان بنجم والذي جعل من مقبرة قديمة للملكة أنحابى من الأسرة ١٧ مقرا لمومبارات أجداده الأقربين. وقد تم إعادة تكفين المومبارات التى تعرضت للسلب والنهب مثل تحتتمس الثانى وأمنحسب الأول وسوسى الأول ورمسيس الثالث ورمسيس الثانى وأحسب الأول وأمنحسب الأول وغيرهم كثيرين. وتم كتابة تأشيرات بالهيروغليفية على التوابيت الخشبية التى وضعو فيها توضع تجديد عملية الدفن ونقل المومبارات من مقبرتها الأصلية إلى مقبرة الملكة أنحابى (Maspero, G., 1889, 511 F)

(١٨٨١) وعام عودة البحث

أوروبا تتطلع إلى مصر

عاشت مصر تحت الحكم العثمانى فترة من أشد فترات تاريخها ضعفا وعزلة عن العالم، وهذه السنوات الفاصلة بين الفتح العثمانى ١٥١٧ والحملة

عن هرم مكشوف وسط الساحة، تخبر فراغة التلة الحديثة مكانا يسمى الآن «بيبان الملوك» حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشرة تحتتمس الأول الذى كان أول من اتخذ هذا الرادى مقرا لمقبرته السلوكية. وكانت المنطقة بذلك تعبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقول المهندس أنهنى الذى أشرف على بناء مقبرة الفرعون: «لقد بنيت لجلالته مقبرة فى الصخر بنفسى ولا من أحد رأى ولا سمع وقد تبسبه فى ذلك أغلب فراغة التلة الحديثة وكانت هذه المقابر تكون عادة من ممرات أو دهاليز وغرف تحلت فى صخر الجبال تعرضها بعض الآبار والتى تحلت لتصليل لصوص المقابر.

ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التى سادت بعض فترات الأسرة العشرين أدت لانحرافات الموظفين المسئولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعا عدة برديات من فترة حكم الفرعون رمسيس التاسع عن تقارير معاينة للجبانة الملكية والتى أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مسلمين إلى أن المسئولين سيفهمضون أعينهم مادلما يأخذون ثمن إغصانهم وسكرتهم. وكان الصراع بين حاكم شرقى طيبة وغربها والحسد الإنارى بينهم مينا فى كشف هذه الفضيحة والتى عرضتها بريدة أبوت. وقد تم فيها ذكر مطومات كثيرة عن المقابر التى سرقا للصوص وموقعها فى الجبانة (Peet, T. E, 1930, 15 f).

عملية تجديد دفن الملوك

وعود على بده إلى الأسرة الواحدة والعشرين، حيث اعطى للكان الأكبر هريحو عرش مصر وانتقلت الدولة لنظام الحكومة الليورراطية بد أن أمك مجموعة الكهنة بمقاييد أمور البلاد. وقد أطلقت تلك الأسرة على بداية عهدا اسم «رحم مسوت Whm Mswt» وهو تعبير

وهو كتاب «وصف مصر Description de l'Egypte» والذي تكون من عشرة أجزاء من النصوص وأربعة عشر جزءاً من اللوحات والذي تم نشره بين عام ١٨٠٩ وعام ١٨٢٨ وقد اشتمل هذا الكتاب على وصف دقيق لآثار مصر ونستطيع أن نقول بكل الأمل أن إنه كان بداية تأسيس علم المصريات J. C. B., 1977, 22).

نهب آثار مصر

لقد أفضت الحملة الفرنسية على مصر أممية وشهرة لم تتمتع بهما قبل ذلك التاريخ، فبدأت الصحف والمجلات الأوروبية تنكب الصحف المطولة عنها. ووسع نشر كتاب وصف مصر السابق ذكره الاهتمام الكبير بالآثار الفرعونية بحال لم يسبق لها مثيل في التاريخ. وبانتشار الإنجليز على الفرنسيين في مصر وقعت في أيديهم آثار مصرية كثيرة، استلزمت بالضرورة أن يقام لها متحف خاص في العاصمة البريطانية. ففي سنة ١٨١٢ أقيمت «القاعة المصرية» في ميدان بيكاديلي في قلب لندن واستمرت هذه القاعة التي شيدت على نظم المعابد المصرية القديمة قائمة إلى سنة ١٨٢٤ تعرض الآثار الفرعونية ويعد إليها الناس من جميع أنحاء بريطانيا. وفي الوقت نفسه بدأ المتحف البريطاني في جمع الآثار الفرعونية التي كان يرسلها إليه عمالؤه من الإنجليز وغير الإنجليز في مصر.

وقد صاحب ذلك كله ولقعة أخرى مهمة كان لها أكبر الأثر في بدء موجة عاتية من البحث والاستقصاء للكشف عن حضارة المصريين للقدماء، ونعني بها العثور على حجر رشيد عام ١٧٩٩ وما صاحب هذا الكشف من نهافت الباحثين على قراءة النص الهيروغليفى فيه، ونجاح شامبلتون العالم الفرنسى في

الوصول إلى أن الهيروغليفية تتكون من علامات مختلفة لكل منها قيمة صوتية محددة (Budge, E. A. W., 1974, 108f) وفي الوقت نفسه استطاع الإيطالي رومولوني تسجيل النقوش والرسوم ووصف الآثار القائمة في طول البلاد وعرضها في كتابه الشهير «آثار مصر والدولة».

Rosellini, I., I monumenti dell'Egitto e della Nubia, Pisa, 1832 - 44

ثم جاء العالم الألماني ريتشارد ليسبوس وقام بحفائر في جبانات الجزيرة وسقارة ومصر الوسطى ونشر كتابه الضخم «سائل من مصر والحبيشة» Lepsius, K. R., Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, Berlin, 1849.

ودلت هذه الكتب على تنافس شديد وتساوق على للوصول إلى الحقائق عن تاريخ مصر وحضارتها وأصبحت حمى البحث عن الآثار المصرية عاملاً مهماً جفت من وصول الأجانب إلى مصر بعد الحملة الفرنسية نياراً مالميث أن تحول إلى إعصار منمر. وعلى الجانب الآخر كان الحكم في مصر بدءاً من محمد علي في غاية الشوق للانفتاح على أوروبا بكل الطرق الممكنة. وقام محمد علي بإرسال البعثات التعليمية إلى فرنسا بالآلاف لتكوين قادة فكر متورين (Hourani, A., 1970, 70F) وتكوين تيار رسمى مهم عمل على إنشاء مدرسة للترجمة تحت قيادة الطهطاوى Abdel Malek, A., وأسفرت بذات محمد علي ومنها بعثة الأتجال الشهيرة (Abdel Malek, A., 1969, 119F) عن ازدهار شديد في المجتمع المصرى وفي حركة التعليم وكان من أهم قاداته الطهطاوى وعلى باشا مبارك (Vatikiotis, P., 1985, 109 f)

وفي المقابل فإن محمد علي حاول أن يزيد من حركة التجارة الأوروبية إلى مصر في عهده، ومن خلال نظام محمد علي الاقتصادى السارم أصبح الأجانب أمثال كلوت بك ويلفوندم المتحكين في أفكار مصر، وأصبحت هناك عملية «إفساد المصريين» مثلما أطلق عليها اللورد كرومر (Richmond, J. C. B., 1977, 98 f) وتزايد نفوذ الأجانب في مصر في عهد خلف محمد علي. ولم يكن سعيد يجسر على سبيل المثال أن يمنع عن تلبية طلب أحد منهم (Flow-er, R., 1976, 84) وحدث ولا حرج عن شخصية للخبير إسماعيل وإسرافه الشديد وكرمه في سبيل هدفه المهم لجعل مصر قطعة من أوروبا مما أدى إلى إفلاس مصر تماماً بل وبلغت ديون مصر وقتها طبقاً لمرسوم ٧ مايو ١٨٧٦، ٩١ مليون جنيه (إسترليني Crabites, P., 1933, 243 f)

وأصبحت مصر كاليونان الجديدة يتم البحث فيها عن الذهب مملاً في الآثار الكثيرة والفن، وساعد على ذلك حفر قناة السويس أيام إسماعيل. وكانت كل دولة ترسل قنصلها ليتولى هذه المهمة. كما كانت مصر في عهد القناصل ميداناً مفتوحاً للصيد، يتم فيها نهب الجزء الأكبر من ثروات مصر وآثارها. كان هناك دروفييتى القنصل الفرنسى والذي كان قوى التأثير على الباشا، وقد استطاع أن يكتسب عدة مجموعات أثرية بأعما لمناصف تورينو والوفور وبرلين (Green-er, I., 1966, 119) أما صولات للقنصل البريطاني فقد كان شطه الشاغل هو جمع الآثار المصرية والتجارة بها، وقد اضطر لأن يبدل نشاطاً أكثر ليحرض نفسه عن الصداقة القوية التي كانت تربط بين الباشا ودروفيتى القنصل الفرنسى. ورغم ماملك صولات من نزعة رومانيتكية بحثة لآثار والحو المحيط بها

والذى جمع له حشد كبير من الطعام الذين ظلوا يعملون فيه حتى تم نشره عام ١٩٢٥ وبفعله اتسعت مجالات البحث فى علوم الآثار وفهم النصوص الهيروغليفية القديمة لإعادة قراءة التاريخ المصرى للتقدم بشكله الأقرب للصحة.

اكتشاف خبئة الدبر البحرى

وشر حوالى ثلاثة آلاف سنة ويأتى عام ١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة عهد الرسول الذين يقطنون قرية القرنة العالية بالأقصر إلى بئر هذه المقبرة. ولصعوبة للدخول والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت الكبيرة واكتفوا بسرقة بعض الجعارين والبرديات والتماثيل وقاموا ببيعها فى سوق العاديات.

وقد عرض على جاستون ماسبيرو العالم الفرنسى صورة بردية للملكة نجعت من الأسرة ٢١ وأخرى ملكة تدعى حت تاتوى. واستطاع ماسبيرو أن يضمن أن لصوص قرية القرنة قد عثروا على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين، فسافر إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة عهد الرسول وهم محمد الرسول أحمد وأخوه محمد عهدالرسول قد باعوا هذه العاديات وهم يحتمون فى مصطفى أغا عياد التاجر الأقصرى الذى كان على درجة من النفوذ مكنته من الحصول على حماية ثلاث دول مثلها القنصل البريطانى والبلجىسىكى والروسى (Rom- en J. 1888, 129F) وطالب ماسبيرو من داود باشا مدير قنا وقتئذ عمل تحقيق سريع من أمراء تلك الأسرة فقبض على عهد الرسول أحمد وقام بسؤاله إميل بروچش الأمين المساعد لمتحف بولاق وقتها. ولكن عهد الرسول أنكر كل التهم، وتم الإفراج عنه بعد قضائه شهرين فى السجن وذلك لعدم ثبوت أية

والمملك. كانوا يأتون إلى مصر يتقنون فى أرضها ويدرسون حضارتها ويقررون الفكر الإنسانى بتفاصيل جديدة عن حضارة المصرى القديم. ثم كانوا يأخذون الكثير، وكان لهم حق القسمة فى الآثار التى يعثرون عليها فى حفائهم لكنهم كانوا مختلفين عن هذا الركب الأول. بل إنه لولا جهدهم فى هذا الميدان لظلت الحضارة المصرية القديمة إلى أمد أكثر قربا، طمسوا غارقا فى الأسرار وظل تاريخ مصر نهبا لسر العصر الوسيط وأساطيره. ولم يعد هناك جامعة فى أوروبا إلا وأعلنت دراسة للحضارة المصرية القديمة جانباً مهماً من جهودها فى البحث والدراسة (Greener, 1966, 140f). وهناك على سبيل المثال العالم الفرنسى مريت والذى حفظ للمصريين فى بلادهم عددا من القطع الأثرية المهمة التى كان يستطيع ترحيلها مثل شمال خفرع الديوريت وشمال شيوخ البلد ورفض بإباه وشتم طلب الإمبراطورة أوجيىنى من الضدير إسماعيل الإبقاء على هذه التماثيل عندما تم عرضها فى معرض بباريس عام ١٨٦٧ وأصر مريت على رجوع التحف إلى مصر. كما كان هو صاحب الفضل فى إنشاء متحف للآثار المصرية (بولاق) ومصلحة لها تضم أعمالها عندما أفتتح سعيد بذلك عام ١٨٥٨ (Wilson, J.A. 1964, 46f)

وهناك العالم الفرنسى جاستون ماسبيرو الذى خلف مريت فى إدارة مصلحة الآثار أى عام ١٨٨١ وهو من أكبر علماء الآثار المصرية. واسع الإطلاع ومتعمق فى بحوثه وله أكثر من مائتى وخمسين مؤلفا لا يزال الكثير منها من المراجع الموثوق بها. وهناك أيضا المدرسة الألمانية وعمدتها الكبير العالم الأثرى أدولف أريمان وصاحب الفضل فى وضع قاموس اللغة المصرية القديمة

إلا أنه مارس حفائر متوالية أسفرت عن بيعة لمجموعات أثرية عدة لمتاحف العالم المختلفة (Greener, L., 1966, 105 f)

وعلى الجانب الآخر كان هناك ناهيو القبور ومخبرو الآثار وكان فى مقدمتهم **جوفافاى بلزوى** الإيطالى الذى أمك والده أن يجعل منه فسيما ولكنه أصبح من المشاغبيين المطاردين من المحالة وارتحل إلى مصر والتحق بركب القنصل الانجليزى صولت. وقد كتب كاتر عن بلزوى يقول:

إن **جوفافانى بلزوى** وحش آدمى وأكبر قراصن للآثار عرفه التاريخ. كان إذا ما عثر على جثة لأحد الملوك للفرعون ليرثى عليها بوحشية بالغة وأخذ يمزق فيها إربا ليعثر بين طبقات الكتان على ماقد يكون مخبأ فيها من آثار وحلى ولم يكن يهمه إلا التحف النفيسة وكان يحطم كل ما عايناه وكان يسرق كل شيء ابتداء من الجعران وحتى المسلة، (Wilson, J. A. 1964, 26f, Ceram, C. W., 1954, 116f)

حدث كل ذلك والوالى لا يابه للأمر كثيرا، كان محمد على مشغولا بالفتن وعندما جاء سعيد إلى الحكم تحول نفوذ الأجانب فى مصر إلى إعصار مدمر. ولم يكن هناك قانون يمنع خروج الآثار من مصر وكان القناصل هم أبطال هذا العصر وأيضا الهواة الذين قدسوا إلى مصر أصحاب المهن الغربية والذين اتفقوا لمكتشفى آثار فى لحظة. وعلى الجانب الآخر فقد وفد إلى مصر مجموعات العلماء والأثريين المهتمين بالدراسات القديمة تحذوهم للزغبة فى أن يدرسوا حضارة هذه البلاد التى ملأت أقداس آثارها متاحف أوروبا وصالات مزاد بيع التحف فى لندن وباريس وصالونات الطبقة الحاكمة من الأفراد

أفلة عليه. إلا أن فترة سجنه وصوف العذاب التي لاقاها قد أثبتت له منصف مصطفى أغا وعدم قدرته على حماية خدامه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى بذلك وأن مصلحة الآثار قد هزمت ومن ناحية أخرى قد طالب عبدالرسول أحمد أن يكون له النصف في محتويات الكنز بدلا من الخمس وهدد بإفشاء السر إذا لم تعب طلباته. ورأى محمد عبدالرسول أكبر الأخوة بعد ذلك المشاجرات أن أخوته سيخونونه فرغب في أن يكون هو البائد بإفشاء السر فأبلغ داود باشا بذلك، الذي قام بإبلاغ الخبر إلى القاهرة.

وفي ٦ يونيو ١٨٨١ قاد محمد عبدالرسول إميل بروجش وأحمد أفندي كمال إلى مدخل المقبرة حيث فوجئ الجميع بخيطة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراعة الدولة الحديثة (Maspero, G 1889, 511f. وعندما دخلها ماسبيرو بعد ذلك فوجئ بأنه أمام مرميات عديدة لفراعة كان يتم السماع عنهم مثل أحمد الأول ورمسيس الثاني وغيرهم. وقد استولت الدهشة على كل علماء الآثار في العالم عندما سمعوا بعدد المرميات وكان لابد من نقلها بسرعة خوفا من مهاجمتها والاستيلاء عليها. لذا جمع وكيل المديرية مائة فلاح وتم استخراج كل التابوت في ثمانية وأربعين ساعة ووضعت في السفينة السماء المشيئة لتخضع عباب النيل إلى القاهرة وقد كوفى محمد عبدالرسول بخمسائة جنيه وعين رئيسا للحفائر في طيبة حيث ساعد عبدالرسول رجال الآثار بعد ذلك بعشر سنوات في الكشف عن مقبرة أخرى تضم توابيت عديدة لكنها أمسون من التوابيت المزخرفة والملونة.

وقد كان اكتشاف تلك الخبيطة أهم حدث أثرى في نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى العالم كله عظمة المحنارة المصرية المتمثلة في صمود هذه المرميات للزمن وأن فكرة الكدما عن الخلود قد تحققت بالفعل. والغريب أنه توافق مع هذا الحدث ثورة عرابي المشهورة (Vatikiotis, P. J. 1985, 144f) والتي انتهت مأساويا بضرب الإنجليز لمصر في ١١ يوليو ١٨٨٢ وبدء الاستعمار الذي لم يرحل بعد ذلك إلا بلاثنين وسبعين عاما (Rowlatt, M., 1962, 104)

(١٩٦٩ يوم أن نحصى السنين) شادي وقصة الخبيطة

في السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ تم عرض فيلم المرمياء لأول مرة أمام تجمع نقابي كبير نسبيا وهو جمهور نادي السينما، وجلس شادي في الظلام ينتظر رد فعل قومه وعشيرته أمام هذا العمل الفني الجديد. وفوجئ الجميع بهذا العمل الرصين وموضوعه الذي يتناول شيئا خاصا جدا بالمصريين أنفسهم، له روحه وقلمته القديمة والتي تم طرحها بلغة سينمائية كانت أجروميها على نيق إيتاق هذا الشعب نفسه.

كان شادي قد قرأ قصة خبيطة للدير البحري لأول مرة عام ١٩٥٦ بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة، وظلت عالقة بذهنه إلى أن فكر جديا في أن يقدم عملا من إخراجها بعد أن ريس من استمراره في العمل مهنتا للتدبير أمام المرمقات التي صادفته وسط آليات صناعة السينما المصرية وقتها. وعندما كان شادي في برلندا عام ١٩٦٣ حين اختاره المخرج البولندي الشهير كمال پروفيتش كمستشار في فيلمه «فرعون»، جعله الحنين إلى مصر يفكر في هذا الموضوع. ومنذ ذلك الوقت بدأت رحلة المرمياء في عقله، فقام بكتابة قصيدة شعرية من أربعين سطرا تقريبا على لسان الغرب،

كان لدى شادي. وقتها استدارة شديدة تجاه هذه الكتابة، فمسلما تحدى هذه المرميات لكل هذه السنين الطويلة وانتقالها من مقبرة لأخرى وتحديها للزمن حتى ينكشف هذا السر في النهاية لتبحر في موكب جنازتي لتستقر نهائيا في المتحف المصري، آثار فيه موضوع الخلود المصري القديم وكيفية أن حفاظ الشخصية المصرية على أسماها وعلى جسمها هو حفاظ قومي أكثر منه إلقاء على الأشياء العادية.

وقد استطاع شادي أن ينتهي عام ٦٥ من كتابته الأولى لفيلم المرمياء، وكان ذا شكل واقعي تقليدي أطلق عليه اسم.. نفلوا مرة ثانية، (سمير فريد - ١٩٧١ / ١٩٧٢ - ٢٣) كان السيناريو الأول مجرد حدوة جيدة للصياغة، ذلك لأنه كان يفكر بالمعايير والمقاييس النظرية التي درسها أعواما طويلة. وكانت كتابته الأولى لفيلم مجرد تطبيق عملي لهذه النظريات. وقرر أن يلسي هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال أحاسيسه وأفكاره الشخصية الذاتية. انتهى منه ليبدأ بفيلم رومانسي مفرق في المواقف الفيلدرامية، فما كان منه إلا أن ألقى به بعيدا. وعاد شادي ليكتب للسيناريو للمرة الثالثة، وخرج هذه المرة مختلفا تماما عن المرتين السابقتين، ففي الكتابات السابقة كان بطل الفيلم هو شخصية الغريب، بينما انتهى في الكتابة الثالثة أن يصبح شخصية جديدة هي شخصية ونيس التي نراها في الفيلم، ولكن حتى في هذه المرة لم يكن مقتنعا بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتي سلحت مفهوم الفيلم وظفت عليه حتى أصبح لفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة. وترك شادي الفيلم للمرة الثالثة وتوقف فترة عن الكتابة، ثم عاد ليكتب للمرة الرابعة شكل قريب من شكل التصيد الشعري أو مايكن أن نسميه الشعر المرئي بمفهوم بول فاليري. وهنا بدأ شكل الفيلم كما يريده يتحقق في رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أبعادها

الحقيقية ولكنها محكمة بإطار الشكل العام للفيلم. وحيث تصبح أحد عناصره وحيث لا يصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأدبيات الشعرية على لسان الغرب هي الدخول الذي قاد شادي إلى هذا الشكل الأخير للفيلم.

وعندما أتى المخرج العالمي روسيليني إلى مصر في نهاية عام ١٩٦٦ كي يقوم بإخراج فيلم عن الحضارة المصرية القديمة ضمن سلسلة فيلمية عن حضارات العالم المختلفة، تقابل مع ثروت عكاشة وزير الثقافة وقفاها الذي طلب إليه أن ينشئ وحدة تخرجية يكون من مهامها إنتاج فيلم سينمائي له طابع السينما القومية. وعندما عمل شادي مع روسيليني في فيلمه هذا سلمه نسخة من سيناريوهات المومياء كي يقرأه، فتمحس لروسيليني بشدة واعتبره العمل الذي يستحق الإنتاج في تلك اللحظة المزمع إنشاؤها (ثروت عكاشة، دت، ٣٤٤ وما بعدها). وقد كان روسيليني متمسكا بمبدأ أن تكون الأفلام التي يتم إنتاجها في تلك الوحدة من تأليف مخرجيها، وقد كانت السينما عند شادي هي سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته العالم بالكاميرا من خلال بحثه في عمق الإنسان المصري. وقيمة المؤلف السينمائي عند شادي أنه ليس مجرد مخرج يمتلك البراعة التقنية فهو باختصار ليس حرفيا بل هو مسئول عن خلق شخصية الفيلم بأكمله، شخصية متميزة عما سبق عليه من أفلام أخرى.

تحقيق حلم المومياء

وجاءت نسخة يونيو ١٩٦٧ للموقف المشروع تماما، بل ويخادر روسيليني مصر ويترك استكمال فيلم الحضارة الذي كان يقوم بإخراجه على عائق شادي. ويستمع عكاشة على حماسه، ويقدر رغم كل أحزان النكسة الئيدة في تنفيذ الفيلم، وفي بذور مبدئي التبادل الثقافي بالزمالك والذي كان يرأسه مجدى وهبة، جرت اجتماعات وبروفات فريق العمل بالفيلم.

وكان شادي قد خطط لأن يتم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود. ولكن المسجلين بموسسة السينما اشتروا أن يتم تنفيذ الفيلم بالألوان حتى يمكن توزيعه. وعندما رسم شادي أسكثاته فإنه خطط للشخصيات على أنها ترتدى الجلابيب البيضاء، وعندما تم تغيير الفكرة وأصبح مقررا أن يكون للفيلم ملونا قام شادي بجعل ملابس الشخصيات سوادا وسط أجواء من اللون الأصفر لون رمال الصحراء والألوان الكابية للأثار وجدران المقابر.

وبنا صلاح مرعى ومعاونوه في تنفيذ نماذج دقيقة من الجبس تقليدا لتوابيت الخبية. كما تم التخطيط لأن يتم تنفيذ حرائط ديكرات المقابر في الروش خارج البلاتو ثم يتم تركيبها أثناء التنفيذ مرة واحدة ذلك لتوفير الوقت من جهة، ولأن الجدران كانت مسطحة ومليئة بملص Texture معين يماثل الصخر من جهة أخرى.

واختار شادي أمام طريقة اختيار حوار الفيلم، واستقر على أن يستخدم اللغة العربية كأساس، حيث إن اللغة الفصحى تحمل معاني الصراع من حيث احتوائها على الصعائر وغيرها من السمات النطقية، أما اللغة العامية أو اللهجة الصعيدية فغير مدرية على تقديم هذه الزهافة في التعبير عن تقاليد الصعيد بالإضافة إلى أنها سوف تظف كل شيء بلوب واقعي بغض. وقد سمع شادي على اختيار الممثلين الجدد، فقد كان الممثل الجديد بالنسبة له لديه القدرة أكثر على التخلص من عوامل قصوره وأخطائه التي لم تثبت بعد بعكس القديم الذي لديه لزماته التي من الصعب أن يخلص منها. وقد قام شادي بتدريب الممثلين على أسس إظهار الصراع الداخلي فقط دون مبالغة في الأداء ودون كريسندو في إقائهم المصري ودون محاولة للضغط على عوامل الجمهور.

وعندما اختار شادي أهم الأحداث إثارة في القرن الماضي وبنى عليها قصصه

الدرامية، فإنه جسد كلمات كتاب الموتي الفرعوني الذي ينشد عودة البيت للمومياوات الخفية. ولم تكن قصة شادي بحث التاريخ في تفاصيله الطبية، فأحدثت في فيلم المومياء تدور في صعيد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تعتمد للتخريب في اللغة والصوت والتكوينات سواه في الطبيعة أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد ما يكون تأريخا عن الحياة في صعيد مصر في هذه الفترة. ويبدو أن شادي خلال طرحه لقضية فيلمه قد ربط بشكل جبري بين التقاليد وماشله (قبيلة الحريات) وبين مطلب التقدم (بعثة الأفندية) ويوضح أن ذلك التلاقي لم يتم دون مصاصمات ولكن لا يخفى أن هذه الولاة العسرة التي أسفر عنها ذلك اللقاء الجبري لا يمتصها عنها لكي تظهر ثقافة وحضارة جديدة (Hennebelle, 1973, 74; 1972, 74) ومن خلال هذا الصراع يقدم شادي روحا قومية من خلال فيلمه الذي يمرض زمن فيلمي ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعي أو ضمير لم يتضح بعد وذلك عام ١٨٨١ أي قبل عام من الزحف الاستعماري الإنجليزي على مصر عام ١٨٨٢ (Achouba, A., 1976, 13)

لقد أراد شادي من خلال سرده الدرامي أن يوجه رسالة تنعي أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبي وامتلاك شخصيتها كمواطن متميز، بقومية مصرية تسلمها ذاتها من ميراثها الفرعوني على مدى عراقفها (Clunney, C.M., 1986, 56) وتؤكد (Douglas, A. F. M., 1978, 92) لقد خرجت المومياء أخيرا من مرفقها بعد قرون طويلة من التحلل والاحتلال وهو الذي نتج عن الانفصال بين الشعب الذي يمتلك كنزا حضاريا عظيما وبين الملتحقين لثقة الذين تسلحوا بالمعرفة والعلم، وكان شادي يريد أن يربط هذا الماضي بتاريخ مصر المعاصر (Hennebelle, G., 1970). إن التاريخ الذي يجهد شادي نفسه في تقديمه خلال فيلمه هو في النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (Sha-

وعندما شاهد جان لمسكور رئيس
الاتحاد القومى لدر سينما الفن والتجربة فيلم
شادى عهد السلام قال: «إن السينما
المصرية بدأت عندنا بفيلم التومبياء وإذ ما
استمر الحال على هذا المنوال فقد ذهب
المؤرخون إلى أنها انتهت به».

أجساد أسلافهم وبعد حوالي ثلاثة آلاف سنة
لستطاع أحمد باشا كمال أن يقود مركب
توايت أجنداه بعد أن انتزع السر من قبائل
الجيل. وجاء شادى بعده بحوالى مائة سنة
يحكى للقصة داعيا لعصر نهضة من
جديد..

fik, V. 1994, 205) ويبدو الفيلم بالنسبة
للمره كما لو كان يرغب طقسا مقدسا والذي
يعنى فى النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم
(Malcolm, D., 1972) وهكذا اكتملت
سلسلة قصة التومبيات من خلال هذه
الدوايرخ الثلاثة، بدأها كهنة أمون حكام
الأمرة الواحدة والعشرين فى حفاظهم على

المراجع

- Denohue, V. A., 1978, Pr - n fr, IEA. V. 64, pp. 143 - 148
Douglas, A. S. F., 1986, The Mummy an Egyptian Clas-
sic, Cairo to day, Oct., pp. 55 - 57
Erman, A., 1971, Life in Ancient Egypt, Dover Books,
New York
Flower, R., 1976, Napolen to Nasser, The story of mod-
ern Egypt, London.
Frankfort, H., 1948, Ancient
Egyptian Religion, Harper Torchbooks
Gardiner, A. & Sethe, K., 1928, Letter to the dead, Lon-
don.
Gardiner, A. 1935, The Attitude of ancient Egyptian to
death & the dead, Cambridge.
Gardiner, A., 1974, Egypt of the Pharaohs, Oxford.
Godley, A., 1921, Herodotus.
Goedicke, H., 1954, The Egyptian idea of Passing From
Life to death, Orientalia, V. 24, pp. 225 - 239
Greener, L., 1966, The discovery of Egypt, Great Britain
Hennebelle, G., 1970, La Momie. Film Egyptien, Jeune
Afrique, No 507, 22 sept.
Hennebelle, G., 1972, Chadi Abdel Salam. Une Brillante
Exception. Cinema Africans, pp. 73 - 75
Hennebelle, G., 1973, La Momie ou le Choc des Civil-
isations, Le Monde diplomatique, 39
Hourani, A., 1970, Arabic thought in the Liberal age
1798 - 1939, Oxford.
Ions, V., 1973, Egyptian mythology.
Iskander, Z., 1980, "Mummification
in Ancient Egypt", in X - Ray Atlas ed. Harris, I.
Lucas, A., 1932, The use of natron
in mummification, -IEA. V. 18,
pp. 125 - 140.

- د. ثروت عكاشة، دت، مذكراتى فى السياسة والثقافة، مكتبة مدبولى.
سمير فريد، ١٩٧١ / ١٩٧٢، حوار مع شادى عهد السلام نشرة نادى
السينما، عدد ١١، ص من ٢٠ - ٢٤.
Abdel Malek, A., 1969, Ideologie et renaissance nationale.
L'Egypte moderne, 2eme ed Paris
Achouba, A., 1976, L'oeuvre de Shadi Abdel Salam. Cin-
-mm
Arabe. Mai - June, No. 3, pp. 13 - 16.
Al Jabarti, A. R., 1979, Journal d'un notable du Caire
durant L'expedition Francaise 1708 - 1801, traduit et an-
noté Par Joseph Cuoq, Paris.
Bogoslovsky, E. S., 1980, Hundred Egyptian draught-
man, ZAS, 107, pp. 89 - 116.
Bonwick, J., 1956, Egyptian belief
and modern thought, Colorado
Bruyere, B., 1959, La tombe No1
de Sennedjem, MIFAO, 88
Budge, E. A. W., 1899, Facsimiles of the papyri of Hu-
nefer, Anhai, Karasher and Neichmet with supplementary
text From the papyrus of Nu".
Budge, EA. W., 1974, The mummy, Causeway books,
New York
Capart, J., 1908, Une Liste d'amulettes, ZAS, 45, pp. 14 - 21
Ceram, C. W., 1954, Gods, Graves and Scholars. The Story
of Archaeology, New York.
Cerny, J., 1973, The Valley of the Kings, IFAO, BdE, 61.
Cluny, C. M., 1978, Dictionnaires des nouveaux des Cin-
emas arabes, Paris
Crabitès, p. 1933, Ismail. The Malignant Khedive, Lon-
don
Davies, N. de G., 1915, The Tomb of Amenemhr (no. 82),
London.
Dawson, W., 1927, Making a mummy, IEA, V. 13, pp. 40 - 49.

- Sauneron, S., 1952**, *Rituel de l'embaumement*, le Caire
- Shafik, V., 1994**, *Die Kulturelle identität des arabischen*
PH. D thesis Hamburg
- Vandier, L., 1944**, *La Religion*
Egyptienne, Paris
- Vandier d'Abbadie, L., 1954**,
Deux Tombes ramessides a Gournet Mourrai, MIFAO, 87.
- Vatikiotis, P. J., 1985**, *The history of Egypt From Muhammed Ali to Mubarak*, 3 rd ed., London.
- Von Voss, H., 1971**, *Zwischen Grab und Paredises*, P. leiden
T. 3.
- Waddell, W. G. , 1933**, *Diodorus. An account of Egypt*
by Diodorus the Sicilian, Being the first Book of his universal history, Cairo, BFA, V. 1, pp. 1- 47, 161 - 218
- Wilson, I. A., 1964**, *Signs and Wonders upon Pharaoh*, Chicago.
- Zabkar, L. V., 1968**, *A study of the ba Concept in Ancient Egyptian Texts*, SAOC, V. 34, Chicago.
- Zandee, J.I. 1960**, *Death as an enemy according to Ancient Egyptian Conceptions*, Leiden.
- Lucas, A., 1937**, *Notes on Myrrh and Stacte*, IEA, V. 23, pp 27 - 33.
- Malcolm, D., 1972** , *Reviews*, Arts Guardian, 30 March.
- Maspero, G., 1889**, *Les Mommies*
- Royales de Deirel Bahari**, MMAF, 1,4
- Maspero, G., 1922**, *The dawn of*
Civilization. Egypt and Chaldaea, London.
- Mertz, B., 1966**, *Life in Ancient*
Egypt. Red Land, Black Land, New York.
- Montet, p., 1958**, *Everyday Life in Egypt*, london.
- Montet, P. 1964**, *Eternal Egypt*, New American Library.
- Murray, M. A., 1956**, *Burial Customs and beliefs in the*
Hereafter in Predynastic Egypt, JEA, 42, pp. 86-96 .
- Peet, T. E., 1930**, *The great tomb Robberies of the Twentieth Egyptian dynasty*, Oxford.
- Reisner, G., The empty Sarcophagus of the mother of**
Cheops, BMFA, V. 26, pp. 76 - 88.
- Richmond, J. C. B., 1977**, *Egypt 1798 - 1952*, London.
- Romer, J, 1988**, *Valley of the Kings*, London.
- Rowlatt, M., 1962**, *Founders of modern*
egypt, London
- Saleh, A., 1965**, *Notes on the Egyptian Ka*, Bulletin of the
Faculty of Arts, Cairo Univ., XXII, Part 2, pp 1 - 17.

خارج الحدود

٢٢٢ **مزيد من الكنوز المصرية،** ديفيد روبنسون. ٢٢٦ رجل يستحق المشاهدة.

ديريك مالكولم. ٢٣٥ **مهندس المناظر المصرية،** جون راسل تيلور. ٢٣٢ حديث

عن الموميا، جى هانيل. ترجمة: أروى صالح. ٢٣٣ **الإيقاع المصري البطيء.**

٢٣٨ **الموميا،** لقد نوديت باسمك، كلود ميشيل كلويس ترجمة: احمد عثمان.

فارج الحدود



مزيد من الكنوز المصرية

ديفيد روبنسون

موتاهم القدماء، وهو يبدأ رحلته إلى
حيث الأمان في القاهرة.

المشهد من الناحية البصرية يبهـر
الأنفاس، وقام بتصويره عبد العزيز فهمي
في «ليستمان كولور» (وهي معروفة
بمعداتها القديمة بشكل يثير الأعصاب)،
واللون مستخدم بدقة تضاهي الرسم.
وتسود ألوان ذهب الرمال والأحجار،
وزرقة السماء العميقة، والأبيض والأسود
في أودية رجال القبيلة، في مجال لوني
هادئ ومستحفظ restrained وهناك
مشاهد منفردة فذة، مثل مشهد نذر
البنلات على قبر شيخ القبيلة، والتي تملأ
تدرجياً الشاشة بأسرها بلون أرجواني
درامي، ومشهد بطل الفيلم وهو في وضع
قزمي عند قدم شمال عملاق، أو عند
جدار منخوع عليه نقوش، ثم اللقطات
الأخيرة الزائفة لمركب التوابيت الحجرية
وسط العنوة الخافت، ورحيل السفينة

من الفراعنة من أسر مختلفة قد خبئت
على عجل قبل ثلاثة آلاف عام، لإنقاذها
من لصوص المقابر.

بتحير علماء الآثار في القاهرة إزاء
ظهور قطع من الكنوز القديمة في السوق
الصناعات ومصنعيها المجهول لديهم هو قبيلة
«حراة»، التي عاشت جيلاً بعد جيل على
التمويلات الملكية وكان سر مكان إخفائها
ينتقل من كل رئيس قبيلة إلى أبنائه
وربهم، بوصفه حق ميراث سرى.

ويأخذ الوارثان الجديان، «ونيس»
وشقيقه، في التماسول حول إرثهما
الرهيب، ويوجب عليهما هذا التمرد على
أعراف القبيلة عقاباً قاسياً من رفقاتهما،
غير أن غريزة ونيس ترشده أخيراً إلى
كشف المخبأ «للأفندية» من متحف
القاهرة. ويقف رجال القبيلة - صامتين
عاجزين عن التدخل - يرقبون مركب

في فيلم «المومياء» (أو ليلة
حساب السنين) أنتجت هيئة
السينما المصرية أول فيلم مصري في
التاريخ يجتذب اهتماماً عالمياً ولحفاً من
النقاد، إنه حدث محرج للغاية في سينما
طالما كرست نفسها لإنتاج أفلام ذات
صيف بدائية للاستهلاك المحلي، حتى إن
الفيلم لم يمرض في موطنه رغم معنى
عامين على إنجازه. وبالفعل فإن عرضه
في لندن هو أول عرض له، خارج
الهرجانات السينمائية.

للهولة الأولى يهدو السرد الملص
والتمثيل حتى مفقوداً للبراعة، ولكن
المشاهد التالية تكشف شيئاً فشيئاً علاقات
دقيقة ومركبة بين الناس وللتاريخ، وبين
الماضي والحاضر. ويستند الفيلم إلى
حدث حقيقي، وقع عام ١٨٨١ وهو
إكتشاف مخبأ للمومياءات الفرعونية
بالدير البحري، حيث كانت رفات أربعين

المومياء هو الفيلم الأول لشادي عبد السلام كمخرج. وكان قد تدرب كـمهندس معماري، وعمل مصمماً للمناظر في فيلم «كايوباترا»، ومهندس ديكور استشاري في فيلم «فرعون»، البولندي، ثم مهندس ديكور في فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج روسيلليني، وقد قام بإخراج بعض مشاهد هذا الفيلم، لأن روسيلليني لم يتمكن من إخراجها بنفسه بعد أن نشبت الحرب مع إسرائيل، ومن ثم قبل روسيلليني بتحمل مسئولية المشاهد التي صورها شادي عبد السلام.

وبعد مثل هذه البداية البازرة، لا يسع المرء إلا أن ينتظر بلهفة فيلمه القادم عن حياة أخناتون، والد زوجة توت عنخ آمون. ■

والنظرات المتبادلة بين غرياء، مفاجئة ومؤلفة على نحو لا تفسر له.

يتم عالم شادي عبد السلام دائماً بمسحة غيبية، وهناك أساساً الإحساس بملاقة الإنسان الروحية بماضيه العرفي. تند عن البطل صرخة ألم حقيقي حين يكشف أن الأطلال التي كانت موطنه وملعب طفولته يملكها - وهي الخرساء تجاهه - أن تسبح بأسرارها للأفندية القادمين من القاهرة. وفي النهاية، حين يحمل ميراث قبيلته بعيداً، يقف وحيداً مبلوناً (يضم الممثل أحمد مرعي جسده بيديه وكأنه يدفع إحساساً بالبرد عنه): لقد خان قبيلته، ولكنه بطريقة ما لا يفهمها تماماً كان أميناً مع ماضيه.

إن ما يميز الفيلم هو طرحه للفرز وليس لإيضاحه، قدرته على جعل عالم قديم بعيد ملموساً.

النهرية في النيل وضوؤها البرتقالي يخفت في الظلام الضبابي بينما يرقبها رجال القبيلة الذين حل بهم للخراب، هناك دائماً وفي كل مكان صورة الشخص الساكنة تواجه خلفية من رمال الصحراء اللانهائية، تصطلق أروبيتها السوداء كالسباط في الرياح التي تحول هؤلاء إلى طيور غريبة عابسة. وقد أصبح الممثلون جزءاً من ذلك نفسه الكيان المصنوع، فيتحركون وينكلمون بأسلوب يبدو طقسياً وشبهياً بالكتابة المصرية القديمة.

قد يدفع هذا كله للظن بأن خصائص الفيلم حسية وزخرفية أساساً، ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. ففي مقابل تتابع السرد على نحو منقطع ورشيق شبيه بالنقش، هناك دينامية (حركية) نابغة من الإيقاعات الخفية القوية، والفضوض الذي تثيره علاقات ليست محددة تماماً،

من فيلم المومياء



خارج الحدود



صانع الحدود

قا من المفارقات أن الفيلم البارز الآخر هذا الأسبوع «المومياء» مختلف في تناوله السيمائي بأسره أيضا إلى أبعد حد. فبينما يحول كل شيء إلى الخارج في فيلم «هارى القنذر»، كل ما يحدث نشاهد حدوثه، يبدو في «المومياء» أن لاشيء يحدث فعلياً، فكل ما هو مهم يحدث في الداخل، في صمت ويرادو للمرء انطباع بأنه يشارك في طقس غريب، مؤثر مع ذلك لأنه ليس مفهوماً تماماً (ولعله مؤثر أكثر لهذا السبب).

إنه أول فيلم روائى للمخرج المصرى شادى عبد السلام، الذى كانت معظم خبراته السابقة فى السينما مستمدة من عمله كمصمم ومهندس مناظر (فى أجزاء من «كليوباترا» و«فرعون» لكواليفيتش).

هذا بحد ذاته كاف لإثارة الحذر، فأفلام مهندس المناظر عادة ماتكون عن الديكور، تماماً كما تبدو أفلام الصوريين عن الفوتوغرافيا. ولكن أى شكوك من هذا النوع سرعان ماتنحى جانباً فى هذه الحالة. فرغم الروعة البصرية الخيالية التى يتسم بها الفيلم، الذى لا توجد به

كل مفهوم ترتيب الأشياء فى المشهد أو اللقطة (ميزانسين)، وفى السيناريو. وبالفعل تشعر أن شخصاً رجال القبيلة الملقين بأردية سوداء، الرابضون وسط الصخور أو الواقفين فى الصحراء بينما تصفع الريح أرديتهم كالسيارات، إنها من عمل مخرج محجوب بفيلم «إيفان الرهيب».

والواقع أن المخرج شادى عبد السلام لم يتكون فى ظل الانجاء الأكاديمى المتأثر بإيزنشتاين، بل عبر نشاط سيمائى تجارى متنوع ونشأ، وقد حصل على تعليمه الجامعى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وعمل مساعد مخرج فى أربعة أفلام مصرية فى أواخر الخمسينيات. ثم عمل مصمم مناظر فى فيلم «كليوباترا»، ومستشار هندسة مناظر فى فيلم «فرعون» البولندى، ومهندس مناظر فى فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج روبرتو روسيليني. إن شادى عبد السلام بالتأكيد هو بالتأكيد أول مخرج مصرى يتمتع بمستوى عالمى. ■

(التأليف ٢٧ مارس - ١٩٧٠)

خارج الحدود



مفاجأة المائدة المستديرة

قا مفاجأة المهرجان حتى الآن لم تأت من بين الأفلام المدعوة على الإطلاق، بل وسط عروض الأفلام العربية المرافقة للمائدة المستديرة.

يستند فيلم «المومياء» إلى واقعة اكتشاف مومياوات طيبة بالدير البحرى فى عام ١٨٨١، وتتعلق القصة بشاب من قبيلة، يفعجه اكتشاف أن إرثه هو سر مقابر تحت الأرض، عاش قومه على كلوزها منذ زمن لا يذكره أحد، وإذا تصدم مشاعر إمانته الموتى، يكشف السر لموظف آثار شاب وتفتح المقابر، وتؤخذ الكنوز، ويبقى الشاب وحيداً بعد أن أصبح خائناً فى عين قبيلته.

ويتميز الفيلم بسلامة فائقة وإيقاع يسحر المشاهد حتى يجعله يتقبل هذا الإيقاع السمهل بالذات، التصوير والتكوين بديان للغاية، متقشفان ومع ذلك غليان فى استخدامهما لمناظر الأطلال القديمة والتلال والليل والسلاحة فيه. كل لقطة تتجمع بتكوين دينامى بحيث تربطها حركتها باللقطة التالية. وهناك بصمة للمخرج إيزنشتاين فى

شارح الحدود



الطابع الوقائمي

قا معظم الأفلام المصرية ذات طابع تجارى فح، غير أنه خلال بضعة الأعوام الماضية تحققت بعض الإنجازات الفنية المثيرة للاهتمام. ومن أبرزها فيلم «المومياء» الذى حصل على جائزة جورج سادول فى عام ١٩٧٠.

فى أسلوب شاعرى قوى يحكى المخرج وكاتب السيناريو شادى عبد السلام محنة ابن زعيم قبيلة محدد بنفسه، بعد أن علم أن رخاء القبيلة اعتمد على مدى أجهال على نهب القبائل الملكية القديمة.

يستمد الفيلم جذوره العميقة من العادات والتقاليد القبلية، حتى إن بوسع المرء أن يتخاطف مع جميع الولادات المتصارعة فى داخل الشاب والذى يثيرها الكشف عن ولاته نحو قوميه، ورغبات والده الميت، وقداسته أسلافه للمدفونين، وإحساسه الخاص بوحدة شخصية.

يفكر الفيلم قضايا أخلاقية عميقة ويستكشفها، غير أنه يطمسها آخر الأمر بالطابع الوقائمي لإطاره العام. قصة اقتفاء سلطات متحف القاهرة أثر القبائل القديمة فى أواخر القرن التاسع عشر. ■

مورلنج ستار ٣٠ مارس - ١٩٧٠



شادى عبد السلام

لقطة واحدة لاتطارد الذاكرة، فإن مايجعله حقاً مثيراً للإيمان (وأعترف أنى شاهدته أربع مرات أنا نفسى) هو تلك الحياة الداخلية الغامضة فيه.

وذلك أمر يبدو أنه مستقل عن القصة الفعلية، وهى تتחקق بالكشأف الدوابت الحجرية لسدد من الفراعنة فى فترة لاحقة لعام ١٨٨٠، وكان هؤلاء قدنقلوا من وادى الملوك لبقاى لصومس المقابر،

وكان سر مدفنهم الأخير ينتقل من زعيم لزعيم فى قبيلة تعيش فى تملطقة، وكانوا يستخدمون هذه الآثار كمصدر عيش طارئ فى الأوقات الصعبة. ويأتى الكشف عن السر - حسب رواية شادى عبد السلام عبر أزمة ضمير يمر بها زعيم القبيلة الجديد الشاب، حين يكتشف أن بداخل الدوابت الحجرية أناساً، أسلافاً يمكن معرفة أسمائهم وقراءة لغتهم.

والكيفية التى تتطور بها هذه الدراما نحو حلها غريبة جداً، الجمع فى الفيلم، شاباً وعجائز، ذكورا وإناثا على درجة كبيرة من الجمال. ويحدر البطل فى طريقه على مايجب أن يفعله عبر مجموعة من المقابلات البطيئة والمشحونة للغاية مع آخرين: لقاربه وزجال قبيلته، وعامل متجول ينشئ معه صداقة مفاجئة، وأخيراً مع موظف الآثار الشاب الذى كان يبحث بلا جلبة عن الفراعنة المفقودين لفترة من الوقت.

إن شادى عبد السلام مخرج أصيل تماماً، لا يشبه أى مخرج آخر أعرفه فى أسلوبه ورواه قد يكون أقرب نظير له يابانياً مثل (ميزوجوش)، ولايسع المرء أن يتكهن أويتبنا بشئ عن السينما المصرية إنطلاقاً من فيلم كهذا، بأكثر مما يمكنه أن يطلق تعميماً عن السينما الهندية انطلاقاً من أعمال (ساتياجيت راي)، ولكن من الواضح أنه هو نفسه مخرج بالغ الأهمية، وفيلم المومياء هو بكل تأكيد الفيلم الأكثر إبهاراً الذى يخرج من القارة الأفريقية. ■

فارج الحدود



رجل يستحق المشاهدة

ديريك ماكولم

طقس، تأمل أن يفرض بك فى النهاية إلى سر مهم.

وقد لا يكون السر واضحاً، وعلى المرء أن يحذر من أن يجد فى الجديد وللغريب من المغزى أكثر مما هو عليه حقاً.

غير أن شادى عبد السلام، مخرج الفيلم، هو بلا أدنى شك رجل يستحق المشاهدة. ففى وقت يصنع مخرجو الأفلام اللاشئ من أشياء لها جذارتها، يبدو أنه يفعل الممكن. ■

أرتى جارديان

٣٠ مارس ١٩٧٣م

مقابرهم لسرقة كنوزها التى تأكل من بيحها. يموت زعيم القبيلة ويشعر ابنه بالتفزع إزاء انتهاك المقدمات. فى غضبون ذلك تكشف السلطات المقابر وتقع الفتى بالتعاون معها لإنقاذ الموميאות من أجل الأجيال القادمة.

إن ما يجعل الفيلم رائعاً هو أولاً وقبل كل شيء خصائصه البصرية. حيث تتابع القطعات ذات التركيز البديع واحدة إثر أخرى، فى تكامل تام فيما بينها، وتحت السيطرة المطلقة للمخرج. وهناك تناول نمكى للحكى يلوح أنه يسلى معنى أعرق بكثير من السطح. إنه يشبه مشاهدة

فالمرمياء هو أول فيلم مصرى رأيته يبدو متطوراً على صوة كبيرة. وهو أيضاً واحد من تلك الأفلام التى تحتاج منك صبراً فائقاً وعلى وجه الإجمال يروضك عنه. إنه بطى جداً. ولكنه يسمرك. مثل أفسى كوبرا. بتحديث صارمة صرامة غير عادية. وفى النهاية عليك أن تستسلم لهذا للترويم المخطاطسى.

تستند القصة إلى ولعة لكتشاف مخبأ ملكى للموميאות فى طيبة عام ١٨٨١، وهى من جهة فيلم إثارة، ومن جهة أخرى دراما هوية. تحتفظ قبيلة صحراوية بسر الموميאות، حيث تقتحم

فأخرج الحدود



تجربة أسرة

ربما كان لفيلم المومياء مذاق خاص،
وإذا كان الأمر كذلك فقد وجدت نفسي
متلائماً معه بسرعة، ومقراً ببراعته الفنية
وفرديته. ■

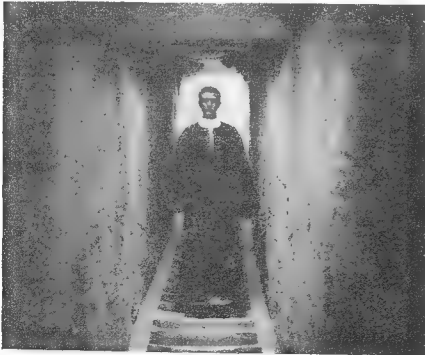
٣٠ مارس ١٩٧٢

فالأمر الذى من الواضح أنه يشغل
المخرج شادى عبدالسلام، هو الروائع
البصرية فى بلاده، وعظمة طيبة. وقد
استطاع أن يحقق غرضه بامتياز، وسوف
أذكر دائماً - مثلاً - عرويل الرياح
المواصل، والشهد المنذر لأردية رجال
القبيلة السوداء وهى تزفر فى الريح.

فيلم المومياء - الذى يقدم عرضه
العمالى الأول فى باريس -
بولمان، تجربة أسرة. وهو أول فيلم روائى
مصرى يمرض هنا، وبالمعايير العادية
بعد بطىه الإيقاع، قصته هزيلة، تنسم
بالأسلوبية. ولكنه أيضاً فردى للغاية،
وبالغ الجمال بطريقته الخاصة، ومشبع
تماماً إنه يثير اهتمام المرء على الفور
برؤية المزيد من الأفلام المصرية، إذا
كانت تحمل أى شبه بهذا الفيلم.

وتدور القصة حول اكتشاف عدد من
المومياءات الملكية فى عام ١٨٨١، والتى
لم تكن معروفة حتى ذلك الحين إلا لقبيلة
تعيش فى المنطقة وتزيد دخلها عن
طريق النهب المنظم لكثوز تلك المقابر.
وحين يتم العثور على المومياءات تنقل
إلى القاهرة حيث مازالت فى المتحف
المصرى حتى الآن فيما أظن.

وحول هذه الوقائع الحقيقية تنسج
قصة شخصية عن شاب يتمرد على
عمليات نهب القبور، ويقضى السر
لموظف الآثار، ويتعذب بشكوكه الذاتية.
ولكن هذا فقط «اسكتش» خفيف عن الفيلم.



تجارة الحفريات



كنز من تلك المقبرة الأثرية

إنها أزمة ضميمه، والتي يتم الكشف عنها لأول مرة حين يفاتحه في الأمر وسيط مهرب الآثار الذي يعرض عليه مفاتن بثات عمه، ثم المهرب المعجوز نفسه الذي يصل في مركب شرعى يحيطه جرم من الفسامة في مشهد جميل من مشاهد الفيلم. وتبدأ الأزمة: أبواصل تلك التجارة، منتهاك القانون ودينه، ليبقى على رخاء قبيلته أم يحترف لموظف الآثار الذي وصل في مركب نهري - في لقطة لا تنسى - وينتظر بصبر؟

وقد نقل الممثل أحمد مرعي حيرة هذه الشخصية بكفاءة، والشخصيات الأخرى أيضاً مقفلة بقدر لا يقل عن المشهد ولا يعنى ذلك أن الأسلوب راقى، فهو بالغ أشكالية ويوحى بطريقة حياة في القبيلة خارج الزمن، ولعلها ترجع للأسرة الحادية والعشرين ذاتها، رغم أن مشاهد المراكب البخارية فيها نقى ظريف، مع إحساس بقرعة ١٨٨٠، موظف الآثار بزيه الرسمى، الحرس بزيهم الأبيض مع الطربوش الأحمر، حتى يشعر المرء أن الجنرال «جوردون» قد باتى عبر النهر في مركب كهذه تماماً، وبالفعل جاء سقوط الخرطوم بعد أربع سنوات من هذا التاريخ. ■

دبلي تلجراف

٣٠ مارس سنة ١٩٧٢

شباب من رجال الآثار أن يقوم بزيارة لمنطقة طيبة للتقصى أثناء الصيف، وهو موسم إقفال عادة، ثم تنتقل إلى طيبة نفسها.

ما من مخرج يملك عبداً سيماسية يمكن أن يطمح في أكثر من ذلك المربع الرابع. ونذكر بأن شادي عبد السلام كان مهندس مناظر، معابد الفراعنة المهدمة وسط تلال الرمل في الصحراء، تماثيل عملاقة، وحوايط محفورة عليها نقوش هيروغليفية، ومناحف هائلة من التمرات التي تنتصب فيها مبان من الحجر للمحوت مازال الناس يعيشون فيها.

أنصف إلى ذلك النيل وهو يشق طريقه وسط الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع من خلفه، أنصف أيضاً رجال القبيلة ونساءها وأرديتهم السوداء، يكتمل لديك مشهد غريب وجميل في الآن نفسه. تصفر في جنباته الريح لتضيق أيضاً مؤثراً موسيقياً غريباً.

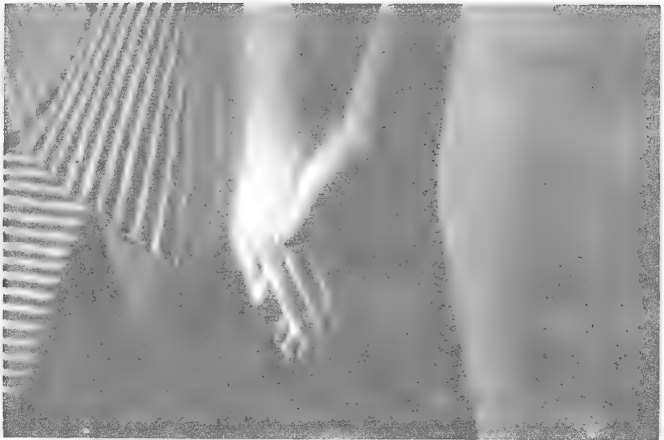
كانت قبيلة الجبل بالطبع هي التي تسرق المقابر بانتظام، ربما لأجيال عديدة، فهم لمصوص مقابر بالورثة. وحين يموت المعجوز الذي يعرف سر مدخل المقبرة مع أخيه، ينتقل السر إلى إبنه اللذين يروعهما مشهد انتهاك قدسية الجثة الملكية، كل بطريقته. وبينما يقتل الأخ الأكبر على يد عمه حفاظاً على السر، يهم الآخر وسط الأطلال شارد الذهن، حتى يسرد وعية.

كان سلوكاً حاذقاً جداً من عارضى فيلم المومياء. أن يوجلا افتتاح مقبرتهم، إن جاز التعبير، إلى ما بعد افتتاح معرض نوت علف آمون في لندن، فالفيلم المصري الذي يتناول اكتشاف كلوز مشابهة في تاريخ سابق، استقبل بحفاوة كمثل كبير في مهرجان فينسيا قبل عامين. ذلك هو الفيلم للروائي الأول لشادي عبدالسلام كمخرج وكاتب سيناريو، وهو تلميذ لروسليني الذي تبناه أيضاً، وعمل مهندس مناظر في الفيلمين الكبيرين «كلوبواترا»، و«فرعون»، البولندي.

في هذه الحكاية، التي أعقد لها نقض أثر الوقائع بدقة، والتي تدور حول اكتشاف مخبأ للمومياءات في طيبة عام ١٨٨١، يجد المخرج موضوعاً مليحاً بالفرابة والإثارة، ويشر على أسلوب بلازم هذين العصريين ضاماً.

في المشهد الافتتاحي الذي يعرض اجتماعاً لرجال الآثار في القاهرة، يتم بسط الوقائع بسرعة، كما ينتقل إلى المشهد قدر من الفمروض الذي يحيط بفتح مقابر ترجع إلى ثلاثة آلاف سنة مضت.

كانت بعض التحف قد أخذت تظهر في السوق السوداء للآثار، ويوح أنها من مقابر الأسرة الحادية والعشرين، التي لم تكن معروفة حينئذ ويعرض موظف



من فيلم الاهرامات وماقبلها

فارج الحدود



مهندس المناظر المصرية

جون راسل تيلور

كسيناريو تنفيذي. إنه أحد تلك الأفلام التي تكون كل لحظة فيه عنصر جمال جديد، ولكن دون أي تعثر أو اندفاع في الجودة المرئية، وهذا هو الأمر الذي يلير الإعجاب. إنه يتحرك ببطء إلى الأمام ولكن بإصرار، ليروي قصة فلاح. نهبت منه دوايه بما عليها، يبحث عن العدالة في إطار مناسب من الموضوع، وكأننا في الواقع أمام نافذة فتحت فجأة للطل منها على عهد معنى، ثم قفلت فجأة أيضا.

أما فيلم «المومياء» فإنه أقرب إلينا ظاهريا. إنه يروي قصة إعادة اكتشاف جثث الفرعاعة عام ١٨٨١؛ التي كانت مخبأة قديما في جبل قريب من وادي الملوك، حتى لا نندك هذه المقدسات وتقع في أيدي سارقي القبابر. ولكن أغلب هذا الفيلم، الذي كتبته أيضا

أن مصيرتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد الدوايح التكنيكية.

ويبدو أن ما أثار خيال عهد السلام منذ اللحظة الأولى، في الفيلم «المومياء» وفي فيلمه القصير للمصاحب «الفلاح الفصيح»، كانت رؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلي والثقافي بمصر اليوم. والفيلمان كلاهما يحاولان التعبير عن هذه الرؤية، ويحاولان ذلك بأسلوب بعيد عدا يتسفر فيه الإحساس الهيرودوتيفي. بأسلوب لا مثيل له في السينما إلا في أعمال المخرج الياباني موزوجوشي. وفيلم «الفلاح الفصيح» عبارة عن قصة خيالية صغيرة مأخوذة عن أوراق الليردى المصرية القديمة، التي استخدمها عهد السلام مباشرة

كان شادي عهد السلام، الذي أخرج فيلم «المومياء» أو «يوم أن تمصى السنين» أحد مهندسي المناظر في الفيلم الأمريكي «كليوباترة»، وكانت مهمته الرئيسية عندئذ أن يتأكد من أن المركب الذي كانت تجلس كليوباترة فوقه كالعرش البراق، قد احترق فعلا فوق سطح الماء. ثم أصبح مهندسا للمناظر في الفيلم البولندي «فرعون»، وعلى هذا يمكنك أن تتوقع أن تكون محاورته الأولى كمخرج فيلم روائي متعبة للعين وأن تكون مصرية صميمية. وهاتان الصفتان متوفران دون شك في الفيلم، ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسي المناظر، وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن هذه التجربة تصل إلى ما هو أكثر من هذا. إنها لا تقف عند حد المناظر، كما



أحمد مرعى فى فيلم لوميا

عبدالسلام وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مدفئة عجيبة خاصة به. وربما نحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لا نفهمه بالكامل. ■

ترجمة: أحمد الحضرى

مجلة «سايت آند ساوند»، يناير ١٩٩٦

الكلمات المنطوقة يوجد الشيء المعروف الذى لم يخلق به أحد.

ويحفظ الفيلم بجو الشعائر والطوقس، ومن الغريب أيضا أنه بالرغم من خلوه من أى تلميحات جنسية مباشرة وأن جميع ممثليه من الرجال تقريبا، إلا أن فيه إحساسا بالإنارة الجنسية. كيف يمكننى أن أوضح الحفنة والقوة التى استغلت بها اللقاءات المباشرة فى الفيلم، مهما كانت بسيطة فى مظهرها؟ لقد عثر

عبدالسلام، يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبوه سر المكان الذى استقر فيه الفراغة لعدة قرون، تحت حراسة مشددة من أفراد قبيلته. ويصدمه إلى حد محجوز عن تفسيره. أن يرى إحدى السوريات وقد انكبت قدسيتها من أجل المال الذى يمكن الحصول عليه مقابل المجوهرات التى تضمها، لتحسين حال أهل القبيلة المعدمين. ويخاف الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض، حتى يقرر فى النهاية أن يبرح بالسر لأعضاء البعثة الحكومية، ليحفظ جثث الفراغة ويلحق الإفلاس والفراب بأهل قبيلته.

ومن المؤكد أن أول ما يخرج به المتفرج هو تأثيره بروعة المزيجات إلى حد خيالى فى هذا الفيلم. وأغلبها لقطات فردية لا تتسى، مثل لقطة جنازة (والد البطل) حيث تندر البخلات الأرجوانية على الأرض حتى تتحول الشاشة جميعها إلى اللون الأرجوانى، أو لقطة اقتراب الشاب من حوائط المعبد وهى مصورة من أعلى مباشرة بحيث يصبح هو الجزء الوحيد المتحرك وسط هذا التشكيل الرائع من الحجارة الذهبية. إلا أن هذا فيلم مهندس مناظر، وإذا كان الأمر قد اقتصر على هذا الجانب لأصبح الفيلم مجرد تزيين خاو، إن ما يلفت النظر أكثر من هذا هو كيفية استخدام هذه التأثيرات. هناك شد كهبرى بين كل لقطة وأخرى، بحيث مهما طالمت مدة أى لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر. ويبدو أن هناك تحت هذا السطح الرائع، أشياء أخرى أكثر مما يقال بطريق مباشر، كما قال بنتر ذات مرة: «رؤا

فارج الحداد



حديث عن الموميايا جى هانجيل

ق بعد فيلم الموميايا تأملا لمطى،
ولمسير ثقافة قومية لشعب ظل
أحقابا طويلة يئن سواء بسبب منه أو من
الخارج من وطأة التخلف، شعب مدفون
فى ماضٍ عظيم، تغمره تسمية وتختلف
اقتصادى واجتماعى وسياسى. فما
الموميايات سوى رمز للثقافة المصرية التى
عليها أن تبعث من جديد بعد قرون عانت
خلالها من الانحدار. غير أن هذا الأفول قد
أحدث شرخا بين أفراد الشعب من الذين
أزمنوا على كنز الثقافة من ناحية ورجال
التفكر - على الرغم من قلة عددهم - من
ناحية أخرى. وقد اضطر رجال الفكر من
أجل التواصل مع التاريخ المعاصر، أن
يستعمروا من الغرب العلم والتكنولوجيا
الحديثة، مما أفقدهم بعضا من هويتهم
الثقافية فانفصلوا إلى حد ما عن الشعب.
ومن هنا نتضح جليا كل المعانى التى

استطاع شادى عبد السلام أن يستخلصها
من حدث عارض له دلالة عميقة للغاية.

وقد أدلى شادى عبد السلام،
مؤلف الفيلم الذى كان يبلغ من العمر
أربعين عاما فى ذلك الحين، بهذا
التحدي لجى هانجيل حول فيلمه.

● كيف

بدأت العمل

فى المجال السينمائى؟

- بدأت من خلال الديكور، فأنا فى
الأصل مهندس ديكور، درست فى كلية
الفنون الجميلة بالقاهرة. كما ارتدت عدة
مدارس خاصة بالمسرح فى إنجلترا. وقد
اخترتني المخرج البولندى كاروليدرويس
لأعمل معه مستشارا فى فيلمه «القراعة»،
وقمت بتصوير بعض المشاهد بنفسى.
كما عملت مع المخرج الإيطالى روبرتو

روسيليني الذى يرجع إليه الفصل فى
أننى أقدمت على إخراج الموميايا. لم
يرض أى منتج خاص أو عام بتمويل هذا
السيناريو الذى قمت بتأليفه. فقام
روسيليني بتقديمه إلى وزير ثقافتنا الذى
قبله بناء على تزكيته لى. والحقيقة أنه
لولا لبقى هذا السيناريو حتى الآن فى
أحد الأراج..

● كيف

وضعت تصورا

لهذا السيناريو؟

- يتناول فيلم الموميايا حدثا حقيقيا
عابرا قرأته منذ مايقرب من الخمسة عشر
عاما. وقبل كتابة السيناريو استحدثت
بمراجع موثوق بها للغاية، وخاصة كتاب
«الموميايات الملكية بالدير البحرى»، لعالم
المصريات الفرنسى جاستون ماسبيرو.
وكذلك كتاب «حياة وموت أحد القراعة»،

فى استرجاع ثقافتنا الأصلية وكل ما فقدناه خلال فترة الاحتلال العثماني والإنجليزى. ولكن علينا أيضا أن نسمى نحو الحديث. ونحن لن نستطيع أن ننقل عن أوروبا إلى الأبد.

● إن أسلوبك المتكفى بعناية باقة فى هذا الفيلم يناقض بشدة السينما المصرية بأفلامها التى تنهمر فيها الدموع...

- إن أسلوب المرمياء يقترب من الشعر أكثر منه إلى الرواية الخاصة البسيطة. وهو إلى حد ما مستوحى من المرشحات الشرقية. فبطء الأحداث كان شيئا سميت إليه الوصول إلى إيقاع أشبه بالتونيم المغناطيسى.

● كيف

ترى السينما

المصرية ؟

- إننى لا أحبها كثيرا. لدينا بعض المخرجين الجيدين، ولكن ما ينقصنا بشدة هم المؤلفون بالمعنى الحقيقى للكلمة. إننا نصنع فى السينما إما أفلاما غربية على الطريقة المصرية، أو أفلاما ليس لها رؤية واضحة. إننا لانحاول أن نخلق عملا مصريا يعنى الكلمة.

● وماذا

عن مشاريعك

القادمة ؟

- لقد كتبت سيناريو فيلم المرمياء منذ حوالي أربع سنوات، ومنذ ذلك الحين تغيرت اهتماماتى بعض الشيء فقد وقعت حرب ٦٧، وغسبها من الأحداث. إننى أود أن أصور فيلما عن أخدان، ذلك الفرعون الجليل الذى يمكننا أن نستخلص من فترة حكمه دروسا معاصرة. ولكننى لا أدرى من أين سوف أتى بالمنتج، فبعض البيروقراطيين الذين يشكلون أفة السينما المصرية لم يحبوا فيلم المرمياء على الإطلاق. ويدعون أنه ليس «فيلما تجاريا».

ترجمة: أروى صالح

ولكننى وإن كنت من المؤيدين للتطور، إلا أننى لا أؤمن هذه القليلة من الساردين. فهى ترمز للشعب الذى يحتفظ بالثقافة القومية والتي عليه بالتالى أن يحترمها ويساعد على تنميتها. لقد أردت أن أوضح من خلال الفيلم أنه، على الرغم من أن ونيس وعالم المصريات الشاب لم يحدثا قبل لقائهما الواحد بالآخر أبدا، إلا أنهما كانا أخوين وهما بديلان قطبين من أقطاب المجتمع المصرى. وسوف يجيء يوم نشترك فيه كل الجماهير المصرية فى ثقافة واحدة، وهى الثقافة الخاصة بالماديات المصرية ولكن بصورة متطورة. هذا هو المعنى العميق للمرمياء.

● لم يسع أحد كثيرا لإبراز العلاقة بين الحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية فى مصر.

- ولكنها حقيقة تاريخية غير قابلة للإنكار. هناك من يحاول فى مجال الرسم أن يستلهم من الحضارة الفرعونية، ولكننى أجد أن موقفهم هذا ينطوى على مغالطة. علينا ألا ننقل الماضى، فهذا خطأ. إن مشكلتنا اليوم فى مصر تتمثل

لمدام نوبلوكور. وكما جاء فى الفيلم، فقد تم عام ١٨٨١ وبالتقريب من طيبة، العاصمة الفرعونية، اكتشاف مذبأ يحتوى على موميات لعدة قراعة معروفين بآدمون لأحد الأسر التى حكمت ما بين عامى ١٩٠٠ و ٩٠٠ قبل الميلاد. وقد سرقت التوابيت الخاصة بهم أثناء تنحدر الإمبراطورية. فما كان من بعض الكهنة الزرعين إلا أن وضعوا الموميات فى توابيت حجرية وأخفوها فى مذبأ. ولكن إحدى القبائل عثرت عليها، واستفادت طوال قرون من الزمان من هذا «الآثر» لإعانتها على البقاء من حالة الفقر والحاجة.

وفى الحقيقة، حصل «ونيس» آخر من حملوا هذا السر الذى تناقلته الأجيال، على مكافأة قدرها ٥٠٠ جنيه مصرى، لأنه أبلغ الآثار بركان هذا الكنز. لقد حذفت هذا الحدث من الفيلم، فقد كان كفيلا بالنقل من قيمة ما فعل. إن ما شد انتباهى فى هذه الدراجيدى هو جانبها الرمزي. فمصر، التى تطل أنها ربيعة حصاره مرفقة فى القدم، تسمى للتقريب عن تاريخها إعادة اكتشافه.

● إذن، فهذا

الحدث ذو الطابع البوليسى

لم يكن سوى ذريعة...

- بالتأكيد، فالأحداث ثانوية بالنسبة إلى، لقد تنازلت فى المرمياء أساسا إشكالية الثقافة القومية، وهى التى كانت تعينى. ولقد بنيت فيلمى عن قصد على عدة مستويات. فيمكننا أن نجد فيه وصفا لصحة شخصية والموقف الدرامى الذى يترتب على هذه الصحة، فرنيس، المؤتمن على السر الذى تناقلته الأجيال فى قبيلته، مزق بين إخلاصه وولائه لحضارته التى عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين متطلبات العالم الحديث والعلوم. وكان مدركا أن هناك خطأ ما حاليا فى موقف ونيس تجاه نوبه.



نادى عبد السلام

خارج الحدود



الإيقاع المصري البطيء

ق • بداية، فلنقدم المخرج شادى عبد السلام نفسه للقراء هنا في فرنسا؟

- من ناحية الدراسة أنا مهندس معماري، فقد درست العمارة في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم سافرت إلى لندن وتابعت فيها محاضرات عن فن الدراما في عديد من المعاهد البريطانية طوال فترة إقامتي بها، وبهذه المناسبة فإنني أجيد اللغة الإنجليزية أكثر من إجادتي للغة العربية، وحدث بعد ذلك إلى القاهرة لأداء الخدمة العسكرية ثم اقتحمت عالم السينما من خلال فن الديكور فقد أعددت الملابس والديكورات الخاصة بفيلم عن حياة فرعون كان يخرجها المخرج البولندي كاوليروي، وقد

سجلت بنفسى بعض المشاهد التي تعذر على المخرج تصويرها... وأخيراً، وفي عام ١٩٦٨ بدأت تصوير فيلم «المومياء» إلا أنني توقفت عدة مرات بسبب المشاكل التي تعمد إثارتها بعض البيروقراطيين الذين يشيرون الأزمات في السينما المصرية.

• ما المصاعب التي واجهتك على وجه التحديد؟

- لم أجد من يقتنع بقيمة الموضوع، وفي هذا الصدد أؤكد أنني نجحت في تصوير فيلم «المومياء» بفضل المخرج روبرت روسيلالي إذ كنت قد عملت معه من قبل. وكانت موافقته على تقديم مشروعي إلى وزير الثقافة بسبب اقتناعه بشخص أولاً قبل أن يكون مقتنعاً

بالموضوع. ويفضل هذه التوصية من جانبه وافق الوزير على فكرة الفيلم وأمر بإنشائه، ولكن بعض البيروقراطيين أحسوا بالضغط عليهم لتنفيذ هذا العمل الذي لم يحظ بموافقتهم من البداية فحاولوا عمل الكثير لتدميره، وبالرغم من ذلك انتهيت من إخراج الفيلم في عام ١٩٦٩، وحتى يومنا هذا (أغسطس ١٩٧٠) لم يتم عرضه في مصر، ولكنه عُرض في عديد من المهرجانات في الخارج: في فينيسيا وقرطاج وغيرها...

• كم بلغت الميزانية المخصصة لإنتاج هذا الفيلم؟

- حوالي ٧٠ ألف جنيه، وكان من الممكن ألا يزيد المبلغ عن ٥٠ ألفاً لولا المشاكل التي أثرت حوله.



م. ماسبيرو

● هل كان فيلم «المومياء» هو أول أفلامك؟

- نعم ، ثم بدأت بعد ذلك بتصوير فيلم «الفلاح الفصيح» وهو فيلم قصير يتناول العهد الفرعوني ، وبالرغم من ذلك قلست حديث العهد بالسنيما إذ إن خبرتي فيها ترجع إلى عشر سنوات مضت تدرت خلالها على العمل السينمائي .

● هل صادفك بعض المتاعب في إخراج هذا العمل؟

- كانت الأمور تعبر على مايرام فيما يتعلق بالإخراج إلا أنه صادفتني بعض المشاكل مع الممثلين بسبب قلة خبرتهم ، فالمتلون عندنا يؤدون أدوارهم كما لو كانوا على خشبة المسرح مما يدفعهم إلى المبالغة في الأداء ، وقد بذلت جهداً كبيراً لتدريبهم على البساطة في التعبير .

● ماذا عن قصة الفيلم ؟ هل هي معروفة في مصر أم أنك فكرت فيها نتيجة لقراءات شخصية ؟

- القصة عبارة عن حكاية واقعية قرأتها منذ خمسة عشر عاماً ، فهي حكاية رواها Maspéro ماسبيرو ، عالم المصريات الفرنسي القدير الذي قضى نحو ثلاثين عاماً في القاهرة ، هذا بالإضافة إلى بعض المصادر الأخرى .

وقد أحببت القصة التي قرأتها إذ جذبتني حكاية موميאות الفراعنة الذين نجوا من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك الموميאות التي تعرضت من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك الموميאות الذين تعرضوا للعمليات الجراحية التي قامت بها بعض القبائل . وقد رأيت أن هذه التراجم تتشابه مع الحياة في مصر في الوقت الحالي من نواح متعددة ، فليدا ثقافة قومية عريقة ، وهي راسخة في ذاكرة

الشعب ، إلا أنه جهل قيمتها الفنية وقد فسدوا في بعض الأحيان . وقد جذبتني فكرة ازدواجية العلاقة بين القبيلة وبين الكثر أي بين الشعب المصري والثقافة والأفكار المستحدثة . وقد ذكر الكاتب أن النساء في القبيلة يكن عندهن رؤيتهن لطعام الآثار وهم يحملون للتوليب : ربما شعرن بالأسى لذهاب الليرة التي تمثلها هذه التوليب وربما كان لديهن أيضاً إحساس غامض بأن هناك حدثاً قريباً من نوعه سوف يحدث .

● هل هناك فكرة عن مصير هذا الشاب بعد ذلك ؟

- لقد اختفى في الغالب من القاهرة ، ويبدو أنه لم يستطع الحياة في بلده بعد ما فعله . ولقد جذبتني شخصية هذا الشاب الذي أعطى الحضارة كزراً عظيماً لم يكن يدرك بالطبع قيمته الفنية ، ولكنه قدر أن هذا التراث أن يضع كما كان يحدث في الماضي ، وكان يمثل الشجاعة للوقوف

● هل ذكرت كل تفاصيل هذه القصة كما جاءت في حكاية ماسبيرو Maspéro ؟

● هل ذكرت كل تفاصيل هذه القصة كما جاءت في حكاية ماسبيرو Maspéro ؟

- لقد حافظت على الرواية الأصلية إلا أن هناك حكاية واحدة لم أفكرها في

مند تقاليد أجداده عدد إدركه أنها تنصف بالرجعة.

● **أعتقد أن أحد أصدقائه هو الذى أوحى إليه فى البداية بالقيمة العلمية للتوابيت من الناحية الثقافية؟**

- بالفعل، وهو شاب يقطن إحدى القرى المجاورة، ولأنه غريب عن البلد فقد جعله ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية مخالفة للمألوف، فقد كان الشاب هو الذى يعانى لأنه ممزق بين إحساسه بالانتماء إلى أجداده وبين إدراكه أن عقولهم لا تعد ملائمة لمقتضيات العصر: فالآباء لا يعانون وكذلك علماء الآثار، أما الذى يعانى فهو الإنسان للمزق بينهما.

● **كيف تلمس عودة الضمير بالنسبة لهذا الشاب؟**

- عندما عرف سليم والد ونيس سر المخبأ فى شبابه لم يكن هناك علماء آثار أو بالأحرى لم يكن قد وصل منهم أحد، إذن لم تكن هناك بالنسبة له أى مشاكل، أما ونيس فهو فى موقف مختلف تماماً إذ كان يشعر أن هناك خطأ فى كل ما يدور حوله... هل تذكرون المشهد الذى ذهب فيه للمرة الأولى إلى المخبأ؟ لقد ذهب إليه فى المساء وعن طريق شوارع جانبية، إذن فهو لا يشعر براحة الضمير كما يشعر بشيء من الخجل لاضطراره إلى التخفى بمثل هذه الطريقة... ومن ناحية أخرى فإن الفيلم يحكى عن الماضى المفقود: فعالم الآثار هو مصرى يبحث عن ماضية القومى مثله فى ذلك مثل ونيس إلا أنهما يبحثان عنه بوسائل مختلفة لأنهما ينتميان إلى ثقافات متباينة.

● **إن فيلم «المومياء» يعبر كذلك عن التساوت الثقافى والاجتماعى بين منهجين مختلفين**

لشعب واحد: فالقبيلة تحتفظ بالكثر الذى يعبر عن الثقافة الشعبية، أما علماء الآثار فهم يعبرون عن العلم الحديث... أملت معنى فى أن عملية الاندماج بين الثقافات المختلفة ضرورية للغاية؟

- نعم، وهو تصوير ممكن لفيلم المومياء الذى يشمل عدة تفسيرات مختلفة كما ذكرت من قبل.

بالرغم من ذلك نجد أن هناك عناصر بشرية تنظر للجواز عن بعض القيم وتعيش فى صراع نتيجة لذلك، ونحن نرى ذلك من خلال الأسلوب الذى قدم به ونيس نفسه إلى عالم الآثار فهو يؤكد على شخصيته من خلال ذكره لاسم أبيه سليم بالطبيع، وقد حاولت أن أوحى بهذا التقارب عن طريق اللغة: فالراقمية كانت تقتضى أن يتحدث ونيس بأسلوب يختلف عن أهالى المدن المثقفين. إلا أنى فضلت أن يتحدث الجميع بالأسلوب نفسه حتى لا نؤكد على الفارق الاجتماعى بينهما دون داع، فمصر تحوى على كلتا الثقافتين.

● **أعتقد أن احترام الواقعية كان يقتضى أن يتحدث البعض بلهجة أقرب إلى لغة الحوار الأدبية.**

- لقد تعمدت إزالة الاختلافات بين الثقافات المختلفة حتى فى استخدام الماكياج، فلن البشرة الأسمر واحد إلا أنه لكن بالنسبة للفلاحين فى صعيد مصر نتيجة لانعكاس أشعة الشمس الحارقة عليها. وقد أردت أن أقول إن ونيس وعالم الآثار ينتميان إلى أسرة واحدة، ألا تلاحظون أن عالم الآثار ظهر فجأة بعد مقتل شقيق ونيس كما أن مركب العالم تروقت فى المكان نفسه الذى قتل فيه مما يعنى أنه رزق بأخ آخر أتى من القاهرة، ونحن نشعر عند مشاهدتنا لهذا الفيلم أن

ونيس وعالم الآثار ليسا أعداء فى الواقع ولكنهما يبحثان مما عن هدف واحد وإن كان ونيس قد ذهب بنفسه إليه فذلك لأنه صديق حقيقى بالرغم من أنهما لم يلتقيا من قبل... وأمل فى المستقبل أن تكون الثقافة موحدة فى جميع أنحاء مصر فقد عانينا طويلاً من جراء انقسام شعب مصر ثقافياً وقد تضاعفت بالفعل هذه الفروق وأعتقد أنها ستختفى تماماً ذات يوم.

● **إنها المرة الأولى التى يؤكد فيها فيلم مصرى على الصلة التى تربط بين الحضارتين الفرعونية والعربية.**

- من ناحية الواقع التاريخى فقد تأثرت مصر بالحضارتين كليهما.

أهالى المدن يتحدثون أمام البسطاء أهالى البلد كما لو كانوا علماء بالسلالات وهم يظهرون اهتماماً بالتراث الثقافى للقبيلة إلا أنهم لا يهتمون على الإطلاق بمستقبل هذا التراث.

نعم، نحن نجد ذلك فى موقف علماء الآثار، فالمحصنة بالنسبة لهم أهم بكثير من صانعي هذه المحاصرة، وهنا تكمن المأساة التى تمثل الواقع التاريخى فالتقدم له دائماً ضحايا.

● **الإيقاع البطيء لفيلم «المومياء» يختلف كثيراً عن أسلوب إخراج كثير من الأفلام المصرية. ما تفسير ذلك؟**

- لم أكن أريد مجرد عرض لحكاية هذا الاكتشاف، وإنما كان هذا الاكتشاف ذريعة لشيء أكثر عمقاً كما ذكرت من قبل، فقد كنت أريد نسج مجموعة من المشاعر حول هذه القصة. وأعتقد أن هناك فرقاً هاماً بين فيلمي كما أخرجته وبين فيلم واقعى يدور حول الموضوع نفسه وهو الاختلاف نفسه بين القصد الشعري وبين الحكايات البسيطة، فأنا

● كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم موفقاً للغاية.

- لقد عاوننى مدير التصوير عبد العزيز فهمى، للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لآتم إلى لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المشودة، وكنت أختار الوقت الذى أراه مناسباً من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة.

● متى كتبت سيناريو هذا الفيلم؟

- كتبتُه منذ أربع سنوات، فالسينما تتميز بالبطء الشديد وهذا يضيقنى بشدة لأننى لا أفكر بالأسلوب نفسه وكنت أتمنى أن أتطرق إلى موضوعات أخرى متعددة إلا أننى أعود مرة أخرى إلى البيروقراطيين الذين يسيلون بشدة إلى السينما المصرية.

● هل لديك مشروعات محددة للمستقبل؟

- هناك حكاية أختانين وهو أحد مشاهير الفراعنة ولكننى لا أجد من ينتجه، ففى مصر لا يعترف أحد بقيمة فيلم «المومياء» باستثناء بعض النقاد المعدودين، فهو باختصار ليس فيلماً تجارياً... وبالرغم من ذلك فإننى أتمنى أن تتاح لى الفرصة لإخراج فيلم مماثل فى المستقبل. ■

ترجمة: هالة عصمت القاضى

Mario الإيطالى الجنسية الفيلم وأعجب به وعرض أن يولف الموسيقى المصاحبة له وسعدت لذلك جداً، ولكن فى النهاية كانت هناك فكرة عربية ألفتها بنفسى. واعتقد أن فيلماً مثل «المومياء» لا يحتمل وجود أى لحن بسبب إيقاعه البطيء. وكان من الأفضل اختيار ألحان موسيقية قريبة من الواقع وقد تحقق ذلك بالفعل.. والموسيقى المصاحبة للفيلم حديثة إلا أنها فى الوقت نفسه تصلح لى زمن؛ الشيء نفسه يطبق على اللغة التى يتحدث بها الأبطال فقد كنت أريد أن يتصف الفيلم بالحداثة ولا يكون محدداً من الناحية التاريخية. وفى الواقع فإن مشكلتنا اليوم تكمن فى استعادة ما فقدناه طوال فترة الاحتلال العثمانى والاستعمار البريطانى إذ يجب أن نستعيد لغتنا الأصلية وثقافتنا العربية من أجل الوصول إلى الحداثة كما يجب أن نحقق نوعاً من التجانس بين الأصالة والمعاصرة إذ لن نتمكن من الاقتداء بالغرب إلى الأبد.

● من النادر أن تستوحى الأفلام المصرية أفكارها من العقبة الفرعونية بينما نجد أن الرسم المصرى يستوحى كثيراً من فنونه من هذه الفترة الزمنية... ما رأيك فى ذلك؟

- إننى لا أولف على وجهة نظرم لأنهم يريدون تقليد الماضى، وهذا خطأ كبير يوقنا فى أخطاء جسيمة إذ يجب ألا ننلق على الماضى ولا فإننا نفل ذلك لمجرد إرضاء السباح.

بعيد تماماً عن السينما الواقعية بل إننى أعارضها تماماً، والفيلم مستوحى بعض الشيء من الأساطير المصرية الشرقية. وقد كان الإيقاع البطيء أشبه بتأثير التوريم المناطيس للفيلم الذى يحكى عن شاب يفكر ويتأمل ويعانى من الواقع الذى يحيط به، وهو لم يستسلم أبداً إلا فى اللحظة التى ذهب فيها إلى للمهرب مراد.... وقد تصمتت أن أوحى بهذا الإيقاع البطيء لأن الحياة فى صعيد مصر تكتم بهذا البطء إذ إن شدة الحرارة تؤدى بالضرورة إلى قلة الحركة والحزم وإلى شيء من الكآبة، كما أن ردود الفعل البطيئة كالصراخ أو البكاء تعد من الأمور الصافية للثريية السليمة بالإضافة إلى أن السكان هناك يتميزون بالانطوائية إلى حد كبير. باختصار شديد لقد حاولت أن أقدم صورة مصر فى الماضى والاضاهر وظهرت هذه الصورة كما أردت.

● هل لجأت إلى الارتجال فى بعض المشاهد؟

- إطلاقاً، فقد كانت كل المشاهد السينمائية محددة مسبقاً.

● كيف تخطت الموسيقى المصاحبة للفيلم؟

- تم وضع الموسيقى فى مصر فى البداية، ولكننى لم أكن راضياً عنها على الإطلاق، فقد كتب مؤلفها موسيقى تصويرية تشبه اللحن المتقدم فى فيلم د. زيفاجو وقد رفضتها ولم أعرف ما الذى سأفعله... وفى ذلك الوقت شاهد ماريو

فارج الحدود



المومياء

لقصد نوديت بأسسها لقد بُعثت

كلود ميشيل كلوني

أظهر الإخراج اختلاف الأسلوب عما هو سائد في السينما العربية، مزيج من الواقعية والتصليبة الموسيقية، وهو يراعى برهني بين شعرية وعنف موضوعاته، مطهراً فيلمه من القدسية الفالسية، وقد استعاض عن الاستمارة بالكثافة.

دون شك، لتحدث عن الكلاسيكية الشعرية التي لا تعني شيئاً جلياً، الأداء بسيط، وكذا استعمالات الديكور، حركة الصامع مضطربة مثل حركات الرقص التمثيلي التجريبي تشهد كون السينمائي للشباب وعي دروس الغرب التدريسية من خلال تجرته الشخصية الحقيقية، حيث عمل مصمماً للديكور في فيلم «فرعون» لجورجي كافاليروفسكي، وعلى الرغم من التجريد غير القابل للمناقشة لهما من اكتسب تجربة ولقمة مباشرة. لا يوجد عرض - لا موضوعنا الصورة في حالة تراجع - لا يوجد سوى مكان وزمن الفيلم حيث لا شيء يحزننا عنه.

وتزققاتها، ومصر تجر عن قرائنه بفصل لغة ذويت للفرابة لصالح اللازمي، In- temporel، ولأن السرد لاجاز حججه الحكائية كي يبعثنا شهوياً على مسيرة الزمن، ونخلل هذا الصراع، الحاضر دوماً منذ الأوس وحتى اليوم. هذا الإرجاع إلى زمن فانت (الإمبراطورية الفرعونية) يصور انشطار الواقعية Réalité بين مصر الحضورية وبين مصر الريفية - أيضاً، مصر القبائل المنعزلة بتقاليدها ونمطية حياة فلاحها -، عبد السلام شاهندا على عالم ساكن يبدى (أخذنا في لا واقعته، فلب لبنا) وسط قطعة فجائية تتشكل مع ميلاد عصر جديد مختلف على يدى ونيس .. «المومياء» قصيدة هذه المعركة: للأمل، بهذين غير مبصرتين، يتقصر على الملف، والتقطعات الأخيرة تكشف انبلاج الفجر على الليل.

بالأكسود، لا يصنف هذا الفيلم ضمن أي ترتيب اعتباري، بفعل طبيعته الفرانسية وأسلوبه المتفرد. وكذلك، كيف تمتد شخصية شادي عهد السلام وسط من يكرونه: توفيق صالح أو يوسف شاهين؟ ماثير الإعجاب، تلك الجاذبية العميقة للمعمقة التي تخدبر نتاجه عبر سطرته على كتابته وجماليته الشكلانية، وأيضاً لهذا الضوء la mière القادم من العالم المظلم Obscur.

يسقط عبد السلام الضوء الفريد على مصر كل العصور، مصر الحالية، مصر المتطورة، بريق (امعان) الفيلم لنكاس نهر الموت نفسه عليه، الذي يستحم فيه مستقبل بدأ حالا.

إلى حد ما، لا يمكن اعتبار «المومياء» فيلماً مصرياً خالصاً، إذا غابت عنه مصر، بماضيها، ديكراتها، ولقيتها

من خلال تجربته في فيلسوف: كاريكاتير، مانكويكش Mankiewicz و «فرعون» لكافاليروفسكى Kavale- rowicz استمعر شادى عبد السلام الأخطار التى تسببها الباروكية والبهرجة في النتائج Oeuvre: البهرت بسيطة، الأكسسوار مكلف بطريقة لا يمكن الاستغناء عن إحدى مفرداته: للدكة الكبيرة المصنوعة من الخشب الخامق المحروق وجلود الماعز في الغرفة حيث تمارك وارثو المر الرافضون للخصنوع للقانون.

على النحو ذاته، تعرض المشاهد الأولى من الفيلم ماسبيرو Maspéro ومساعديه، في مكتب المتحف المصري بالقاهرة، في ظل خلفية سوداء حيث تعمل الوجوه المعنوية، الضوء الأبيض الخافت لقطع النسيج والأحمر للزرايش ضوء المصابيح الأبيض كالمطبخ يترك مكاناً لضوء المشاعل الأصفر: عالمان مختلفان، من يتجاهل نفسه ومن يرحل، جهل مطبق ومتبادل بين العالمين، إلا أنهما يتبادلان في وسطه كان أعالي الحوريات مشغولى اللبال بحفظ غياهب متفحتم، فوما يهذل أفندية القاهرة قصارى جهدهم للوصول إلى أسرار هذه الغياهب. توضح مشاهد الشمس المناهة التأملية لوتيس وعلى مدار مشاهد الفيلم، بعد استخدام الإضاءة مركز التطور الدراسي: ظهور المركب على الدليل أحاطه بهالة من ضوء الشمس، مصابجه تتلأأ في الليل كما اللنداء، حيث - وهو للمزق مع ماضيه - ومنحه (أفكرناه عليه عندما رفض أن يؤدى دوره) ووضع الغريب الذى يمثل لديه عالم مصر المدن جملا الشاب ونيس يتردد في الإجابة، غور أنه، وبعد أن فقد براعته، أصيب بمرت أخيه الأكبر، وشيع هو نفسه ضرباً بالأيدي وطرح أرضاً، حتى أطلقته عميل التجار ليوب. يحاول مراد إقناعه،

الليل ذاته، لم يعد أمداً بالنسبة له: مطرود، مسهد، ليس له مأوى سوى بالقرب من المركب المضاء، قبل أن يكشف سر القبرة الملكية إلى علماء الآثار، بحيث إن أضواء المصابيح تبرز في السمات، ومشاعل المركب تنطفئ في مرة للمرور عبر أطلال المعابد دون إثارة اهتمام القبيلة. هذه المشاعل المنطفئة، رمزياً، تمثل الماضى، وفي المشاهد الأخيرة يتقدم المركب الصامت للحريرات مكثفاً المجز وسط حضنور المرنى، الفخيلات السوداء، في الفجر، التى تجرى وهي تتلأأ بالوسمى، المركب لذى يلمعد، مثل مركب الشمس المقدسة على الدليل، والرجال، في أثوابهم السوداء، يتراجعون في صمت على الصنفة كأنهم خيالات الليل الأخيرة.

انفصل ونيس عن ذويه، هرب من قرية العشيرة إلى الممرات الكائنة تحت الأرض حيث دمعت حريقه، تائه هو من غرفة إلى أخرى، لا يلاقى سوى الإلحاح الغامض أو الوحيد. ونيس مركز الفيلم، به يحدو ويحل الصراع. منع العمل أحمد مرعى شخصيته التمثيلية شهامة طوبيع، ترد إليه الاضطراب للوحشى والحقيقى لهذا الصبى الذى قارم فجأة الوحشية للفلاحية لجذوره وحيوا، هرب من توبيخ الصورة، لا يجد أحداً يعمد عيه أو يستند إليه. حينذاك يظهر الغريب في القرية، فلاح يبحث عن عمل: هل تأثر ونيس بهذا الشخص الوحيد المنزل؟

يكفى أن يقدر أحدهما من الآخر والغريب هو الآخر شيع ضرباً ككباب قذفاً بجحر، إلا إنه هرب وقد ضرب بوسلات ونيس الصامحة عرض الحائط. لم يعد هناك سوى ونيس، مظلماً يجدى لدا، في نصف الفيلم، حين يدخل الكلال (الزمال تغمر نصف الشاشة) في لقطة مخففة، في الضوء، ثوبه أسود، قميصه أبيض وطاقية، مما تستدعى.

تذكرنا مشاهد الفولم الأولى، لتجلى بساطة التفسير (التأويل) في معنى لقطة المشهد، حين رفض الاستغناء من المسرحية للتصلي في اللحظات للدرامية: عدد وفاة الأخ الأكبر لوتيس، لم تكن هناك حركة بلا ذومة ولا لحظة مجاملة في التصوير. هذه للخوفة حملت إقناع الفيلم ونغمنا، بصورة فاجئية، لدخل القامة.

وجه ليوب «الصحى» وما أضفاه مراد إلى السرد عن ابن لوى الهالئ هما ضرب من زهد الحبيبة الذى عرض طقسية التقاليد. عانى ونيس العمل الدراسي، حيث الكلام ثق، في تشككه كقصيدة لا زمنية غير ساذجة (بالنسبة لدا، يرجع، صراحة وضحا، إلى كتاب المرنى) تدعيم لسوية السرد:

«أجد نفسي أسام حواظ لا أستطيع قراءة المعفور عليها، وأنتم، أنتم من تعرفون لك رموزها»

صور للحواظ التى عشت حولها تركضى...

وتتفكركم.

أنتم تعرفونها بأسمائها وهي غريبة عني»

حينما يفتح القبر على البحيرة يسترد ونيس حريته وحرية ذويه رغم أقفهم بعدما تخلص من سر استرقهم، لم يغفروا به إلا للتجار، فيستدعى هذه اللحظة حيث المرافق لخطى بنفسه على مقبرة والده المتيرة، وتذكر كتابة الفيلم المنقوشة:

«انهض

لن تقى

لقد نوديت باسمك

لقد عشت»

تشكل الجمالية التشكيلية والشعرية لفيلم «المومياء» نقاداً جديراً بالذكر في

السينما العربية والمدارس الغربية في آن واحد، وهو يميز عن واقعية مؤسسيه لروح المصرية في اللغة الرائعة الابتكارية.

ترجمة: أحمد عثمان

الهوامش

(٥) الحبران للفرعي من وضع المخرج.

(٥٥) كلود ميشول كلوتى (١٩٣٠..) شاعر ونقاد سينمائى. واسع أهم قاموس عن السينما العربية وسينمايتها: «قاموس السينمات العربية الجديدة».

(١٩٧٨)، جائزة النقد السينمائى بالإضافة إلى كتابه المهم: «فيلم السينما».

(١٩٧٧) .. عن كتاباته النقدية: «القاهرة، الضفة والصدى» (١٩٨٧)،

الروائية: «الصفيف الأصفر» (١٩٩٢) «نفسون إن الناس تصساء» (١٩٩٢)، «الشعرية: أوراق الظل» (١٩٨٧)، «قصائد من قاع العين» (١٩٨٩) ...

بالإضافة إلى ذلك فهو عضو فى أكاديمية مالارميه، بعد أن نرج مسيرته الشعرية بحصوله على الجائزة الكبرى للشعر المهداة من الأكاديمية الفرنسية فى ١٩٨٩.

قا

نـــــــص

٢٠١٢ سيناريو فيلم «يوم أن تُخصى السنين» أو الموميا، قصة وسيناريو

وإخراج، شادى عبد السلام، تقديم وتعليق: مجدى عبد الرحمن.

٢٠١٦ يامن تذهب ستعود التعقيب على الموميا، مجدى عبد الرحمن.

٢٠٢٥ ســــيناريو «شكاوى الفــــلاح الفــــطــــيح».



المفتاح

يوم أن تصبى الشئتين، أو المومياء. قصة وسولير وإخراج: شادى عبد السلام. إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما. تم إنتاجه فى عام ١٩٦٩ العرض الأول سينما رمسيس ٢٧ يناير ١٩٧٥ مدة العرض ١٠٣ دقيقة.

مقدمة

لا بد منها ..

ق

كتب شادى عبد السلام سيناريو فيلم «المومياء» عدة مرات حتى استقر على صيغته النهائية عام ١٩٦٧ م والذي أصبح بعد ذلك النص الذى تم تصويره ابتداء من عام ١٩٦٨ وحتى انتهى من عرض نسخته النهائية عرضا خاصا فى أواخر عام ١٩٦٩ وعندما رغبت فى نشر هذا الساريو، امتلكتى رغبة عارمة فى نقله كما هو، مطبوع ومقدم لوزارة الثقافة دون الحذف أو الإضافة أو التحويرات التى تمت عليه أثناء تنفيذه. وكان دافعى فى ذلك أمران ، أولهما أن شادى يتميز بخاصية مخرج سينما المؤلف ، فالتكاميرا التى يصور بها هى القلم الذى خط صور الأبطال

التي سوف يتم تجسيدها على يديه ، ولم يقم شادى طوال حياته الفنية بإخراج فيلم من أفكار وكتابات غيره . أما الأمر الثانى فهو ما تتمتع به النصوص السينمائية التى يدونها شادى لى يقوم بتنفيذها بما يطلق عليه الأدب السينمائى البالغ الرهافة فى تفاصيله كأنه يرغب فى أن يرى القارئ كل تفاصيل الصورة السينمائية التى سوف يقوم فيها بعد مهمة تحريك شخصوها وتشكيل خلفياتها كما وصفها تماما .

وكننت قد قمت منذ حوالى ست سنوات بكتابة النص السينمائي للمومياء بشكل تفصيلي دقيق لفظة بلقطة ، واصفا كل ما فيها ومسجلا طولها وزمنها وكل ما يحتويه شريط الصوت المصاحب .

وطرحت فكرة أن يتم نشر هذا النص بإعتباره تجسيذا عمليا للفيلم الذى قام بإخراجه شادى والذي ظهر بالفعل للناس . ولكن توصيفي للقطات المومياء كان شرحا سينمائيا لها ، وهو فى النهاية لا يحمل أسلوب شادى فى وصفه لشخصيات فيلمه والجو المحيط بها ، وهو الأمر الذى جعلنى أعارض بشدة تلك الفكرة باعتبار أن نشر هذا النص الفيلمي يمكن أن يتم فى مجال تعليمي لشرح نظريات إخراج شادى لفيلمه وتحليل محتوى الصورة والصوت لشريطه الرائع . ولكن عندما يكون الأمر خاصا باحتفالية لغتان قدير مثل شادى وتلمس أسلوبه السينمائي الرصين ، فإن ذلك يدعونا بالضرورة لأن نتشدد فى الالتزام بعرض كلمات شادى

نفسها وأسلوبه الخاص في شرح صورته السينمائية.

وفي بادئ الأمر عثرت على نسخ عديدة من سيناريو «المومياء» في مراحله المختلفة بما فيها مرحلته النهائية وكلها كانت باللغة الإنجليزية - كان شادى يكتب نصوصه بالإنجليزية ثم يتم ترجمة ذلك إلى اللغة العربية .. سواء بخط يده أو بالآلة الكاتبة . وقد قمت بمحاولات عديدة كللت بالنجاح أخيرا في العثور على نسخة من سيناريو المومياء باللغة العربية والتي تم تقديمها لشركة القاهرة للإنتاج السينمائي وتمثل النص النهائي للفيلم .

ورغبت في نشر النص كما هو مع تذييله بحواش توضح الإضافات أو المحذوفات أو التحويرات التي تمت عليه . وقد اعترض صلاح مرعى وأنسى أبو سيف على هذه الطريقة وذلك لعدة اعتبارات وهي كما يلي :-

١- أن ما قام شادى بحذفه من هذا النص - حتى ولو كان قد تم تصويره بالفعل - كان يملأ إرادته ولم يفرض عليه أحد مثل هذا الأمر . إذن فالمشاهد المكتوبة والتي حذفت مثلها مثل الاكتشافات المبدئية للرسم يتم تمزيقها بعد ذلك لكي نرى اللوحة النهائية فقط في آخر الأمر.

٢- أن الأصل هو نشر النص النهائي الذي تم عرضه على الشاشة - كما هو متبع في العالَم كله - ويمكن أن يذيل ذلك بحاشية توضح أية

ملاحظات بالزيادات أو المحذوفات تكون خاصة بمن يرغب في الاستزادة من البحث علميا عن تطور العمل الفلني عند شادى .

٣- أن نشر النص بصورته الأولى دون تعديلاته قد تسبب تشويشا للقارئ الذي قد سبق له رؤية العمل على الشاشة ورجوعه إلى الهوامش - وذلك أمر اضطراري - لفهم الاختلاف عما رآه سوف يفقده متعة قراءة النص كله مرة واحدة ، والعكس صحيح بالنسبة لنشر النص بتعديلاته حيث لن يلجأ للحواشي إلا من يرغب في معرفة التغييرات التي حدثت للنص وهو أمر اختياري .

وقد كانت حيراتهم مقنعة لي ، ولم يبق إلا أن أقوم بالمزاجعة بين السيناريو الذي في يدي وبين النص الفيلمي الذي دوتته ، حتى أصل إلى سيناريو نهائي بأسلوب شادى الشخصي والصورة نفسها التي ظهر بها في النسخة الفيلمية . وذهلت ذلك كله بهوامش تحلق بشكل واضح كل التغييرات التي حدثت للسيناريو سواء في الصورة أو في الحوار . وبذلك يتم النشر العلمي لأول مرة لسيناريو فيلم «يوم أن تحصي السنين» أو المومياء تحفة شادى الخالدة ، متمنيا أن تحين الفرصة التالية لنشر سيناريو «مأساة البيت الكبير» ملحمة شادى الأخيرة عن حياة الفرعون «أخناتون» والذي رحل قبل أن يحقق حلمه في تنفيذ:

تقديم وتعليق : مجدي عبد الرحمن





سيناريو المومياء

(١)

العاوين

قناع مومياء يبدو فيه القالب الخشبي المذهب حيث
تلاشت كلشهر من رقائق الذهب التى تغطى هذا
القالب .. وتظهر بعض كلمات فوق الصورة.

يا من تذهب ستعود

يا من تنام سوف تنهض

يا من تمضى سوف تبعث

فالمجد لك

للسماء وشمسها

للأرض وعرضها

للبحار وعمقها

ثم تتوالى عناوين الفيلم .. بين كل لوحة وأخرى مزج قصير.

• وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للسينما

تقدم

• إنتاج

شركة القاهرة للإنتاج السينمائي

• يوم أن تحصي السنين

• المومياء

• مأخوذة عن قصة اكتشاف
(مخبأ للممباريات بالدير البحرى)

• قبيلة الحريات

(أحمد مرعى .. ونيس)

• عيد للمعم أبو الفتوح .. المعم

• عيد العظيم عبد الحق .. الغريب

• أحمد حجازى .. الأخ

• زوزو حمدي الحكيم .. الأم

• أحمد خليل .. ابن المعم الأول

• حلمي هلالي .. ابن المعم الثانى

• محمد عبد الرحمن .. ابن المعم الثالث

• أفندية الآثار

• أحمد عنان .. البدوى بك

• محمد خيرى .. أحمد كمال

• جابى كراز .. ماسبيرو

• تجار الآثار

• شفيق نور الدين .. أيوب

حمدي حسن .. مساعد إنتاج

سيد علي .. ريجيسير

● المصور

مصطفى أمام

المساعدان

عبد اللطيف فهمي

محمد برهام

● مبعاد مخرج أول

سمير عوف

مساعد مخرج ثان

عاطف البكري

● حوار

شادي عبد السلام

علاء الديب

● الموسيقى

ماريو ناشمبيلي

المؤثرات الصوتية والمكساج

استديو C.D.S بروما

● مونتاج

كمال أبو العلا

مساعدة : رحمة ملتصر

تم الطبع والتحميض

بمعامل تكنوسامبا بروما

● مدير التصوير

عبد العزيز فهمي

● قصة وسيناريو وإخراج

شادي عبد السلام

● محمد نبيه .. مراد

● محمد مرشد .. الغريب

● ضيفة الشرف

نادية لطفي

في دور زينة

● تصميم الملابس

شادي عبد السلام

محمد عزت .. مساعد

● مهندس المناظر

صلاح مرعي

● قام بعمل النماذج المطابقة للتوليبات

الفرعونية الموجودة بالمتحف المصري

والمنقولة من مخبأ اللومباريات بالدير

البحري ١٨٨١

صلاح مرعي أنسي أبو سيف

بهيج للمصري مجدي ناشد

نبيل الورلقي مرزوق حمدي

● المشرف الفني للأكسسوار

جاني كرلز

مساعدو الأكسسوار

بهيج حسنين لسوقي محمد

● المكياج

عبد الرهاب قطب

نبيله فوزي

● مدير الإنتاج

أحمد سامي

صفوت مصطفى .. مراقب إنتاج

المشهد الأول

اجتماع علماء الآثار (١)

الكاميرا فى بان طويل تستعرض بردية بنجم حيث نرى مناظر لأتمة جالسين منهم الإله أنوبيس والإلههتان إيزيس ونفثيس ويذهب للمومياء وهناك خمس سجدات ذنابات ثم صف آخر من النساء الذنابات.. ثم مومياء داخل ناروس موجود على زلافة وأمامها كاهنان يقدمان للمومياء قطعاً من اللحم والقرابين.. ثم منظر للمومياء وخلفها الإله أنوبيس.

ليل / مدخل

وكن بالمتحف المحفوظ

صوت ماسبيرو:

لك الفشوح يارب الضياء أنت يامن تسكن فى قلب البيت الكبير.. يا أسير الليل والظلام.. جئت لك روحاً طاهراً فهب لى..

صرخ طويل

مجلس علماء الآثار فى بدلهم الذلكن وطرابيشهم الحمراء جالسين حول مائدة اجتماعات فى قاعة واسعة

.. لم أتعم به عندك وأسرع لى بكلى..

يوم أن تتشاكل السحب ويتكاثف الظلام

(كتاب الموتى فصل ١٩)

علماء الآثار (وعدددهم ستة) الكل يصغى بانتباه

الصوت (مستأنفاً)

أعطى اسمى فى البيت الكبير وأعد إلى

الذاكرة اسمى يوم أن تحصى السنين

(كتاب الموتى فصل ٢٥)

ويصنع ماسبيرو العنسة الكبيرة جانباً بعد أن انتهى من القراءة..

ماسبيرو

- سدى بعيد يأتي من طيبة البعيدة (٢)

يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف

سنة.. لحكم تبينتم أنه فصل من كتاب

الموتى.. وتردد هذه البردية بعيد

للموتى قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى

روح بلا اسم تهيم فى عتاء دالم

فضاء الاسم يساوى ضجاع الشخصية.

يطوى ماسبيرو الصور الكبيرة للبردية التى قرغ من قرائنها

- شهر أتى لم أذكر إلى هذا الاجتماع

لنى تتناقش حول كتاب الموتى الذى

تعرفونه كلك جيداً.

ماسبيرو يخرج ورقة بردى ويضعها على المائدة أمام أحمد

كمال الذى يفحصها

- أعطاهما لى ملى المرحوم مارييت باشا

(فترة سكوت)

ماسبيرو (مستأنفاً)

- بردية جنازية لنجم الأول من الأسرة

العادية والعشرين.

ماسبيرو يقدم صورة لبردية أخرى

(مستأنفاً)

- أما أصل هذه الصورة فهو بردية

جنازية تم تهريبها من مصر منذ

حوالى خمس سنوات ولا يملك متحفنا

المصرى للأسف سوى هذه الصورة.

- إنها تحمل كما هو واضح اسم الملكة

نجسنت (١). تم شراء هذه البردية من

تاجر مجهول فى طيبة (٢).

يسريخ ماسبيرو إلى الخلف ثم يسترسل

- من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن

هناك شخصاً ما يعرف بالتحديد مكان

المقابر المجهولة للأسرة العادية

والعشرين وأن هذا الشخص يعرف هذا

السر منذ وقت طويل.

(صمت)

هالم آثار

(بتكبير)

- ولكن لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة

فى طيبة يا سيد ماسبيرو (٣).

ماسبيرو

- نعم والحفريات فى هذه الحالة مضطربة

للووقت والمال. هناك فى طيبة شخص

ما يعرف مكان هذه المقابر والا فكيف

خرجت هذه الأشياء كلها لأسواق الآثار

فى العالم؟

ماسبيرو (مستأنفاً)

- أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون

موضوع هذه المقابر المجهولة.

ينفض ماسبيرو ويطوى أوراقه بينما ينفض العلماء كل مشغول

بأوراقه

ماسبيرو

- أحمد أفندى كمال.. هل لديك شىء

آخر قبل أن ننهي اجتماعنا الأخير لهذا

الموسم؟ (٤)

أحمد كمال يرفع نظره إلى ماسبيرو
أحمد كمال

— نعم.. أريد أن أكون في طيبة هذا
الصف من أجل هذا الموضوع بالذات
كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار لا
يعملون في الصيف، لذلك فهو الفصل
الذي يأمن فيه سارقو الآثار ويعملون
في تهريب ما عندهم ويوصلون المفاجئ
سوف يحدث لهم أكبر ارتباك ومن خلال
ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

(بعد برهة)

(بارتياح)

يناوله بعض الأوراق

— أنتي سميد بالقتراح.. ستجد في هذه
الوثائق ما يساعدك^(٩).. وأنا واثق في
أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

— سأرحل فوراً إذن

أحمد كمال يبدأ في جمع أوراقه

ماسبيرو

— ستجد هناك في طيبة قوة صغيرة من حراس
الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدوك قدر
طاقاتهم.. أرجو لك التوفيق.^(٩)

يخرج ماسبيرو ويجلس أحمد كمال يرتدى نظارته ويقرأ في
بعض الأوراق.

المشهد الثاني

جبانة الأيب^(١٠)

جبانة القرية

عدد أسفل الجبل وفي ظله

الجبل أقرب

فتحات عديدة مظلمة لمقابر فرعونية خالية

محدونة في الصخر

وعلى السفح ترقد جبانة القرية

في ظل الجبل

وفي منتصف في وسطها

يقع شاهد أبيض

واضح الرؤيا

(صمت)

يقترّب نعل محمولا

عالياً على أكتاف ستة
من الرجال يتبعه موكب من الرجال والنساء
في ملابس الحداد الخاصة بالصعيد
يتجه النعل في بطة نحو الشاهد الأبيض
(صوت خافت لانتحاب النساء)

يتبعه شاب (ونيس)

ونيس ينظر خلفه بربق في حزن وهو
سائر

أخ ونيس يتبعه في حزن عميق

يلقي الأخ رجلان مسلان

بمعنى الأخ

يقترّب الرجلان المسنان (صوت الأقدام ببطة)

ويمضيان نحو الشاهد الأبيض

بينما يظهر (صمت)

ونيس والأخ قرب الشاهد الأبيض

يقفان في خشوع بينما

يهبط النعل أمامهما ..

(من فوق الكتف إلى مستوى الأرض)

ونيس والأخ

وقد وقفا في حزن شديد

ينظران أمامهما إلى النعل (صمت أجوف)

وفجأة .. يد نزع الكساء المزركش

للنعل الخشبي

(فيحجب ونيس والأخ للحظة)

ثم يرفع النساء الخشبي (صوت إزاحة الكساء المزركش)

(فيحجب ونيس والأخ مرة أخرى)

ونيس وقد اعتراه الحزن والفزع

يهم بخطوة عندما تصل

أيدي حاملي النعل إلى اللجنة

ولكن يد الأخ توقفه

بلبات ولكن برفق .. (صوت النساء يفترق الصمت)

ونيس يلتفت نحو الصوت

الجنائز تنتحى جانبا

مفسحة الطريق ..

لسيدة مسنة متشحة بالسواد

(أم ونيس)

تتقدم باكية ..

مارة بالنعل الفارغ كثناء رجوعه

مواجهها ونيس وأخاه
صوت عدو الخيل يطو ثم يخفت مبتعدا
العم

(بجدية .. بعد لحظة) :

- يرحمه الله .. كان يعدكما لهذا اليوم
لتشرفا اسمه وترعوا قبيلته .. قبيلة
الحريات^(١٤) هنا أمام قبر أخي أبوح لكما
بسر ما هولنا وما سيظل لنا .. مادام هذا
الجبل .

يرفع العم نظره بحذر مراقبا
الأخ ينظرة ثابتة قاسية

الأخ

بحول نظره بين الجبل والعم

صوت العم

(مستأنفا أعلى وأوضح)

سرّ تهميانه بدمانكم

الأخ ينظر تجاه عمه مطيعا ..

العم

ينظر بحدة للأخ

العم مواصلا :

وينظر تجاه ونيس

- بحيانكم

ونيس

يرفع رأسه الملتحي ببطء ..

وكأنه يصحو من غيبوبة وينظر

أمامه إلى القضاء

وتتحدرد الدموع من عينيّه

صوت العم مواصلا :

- سر دفينه حملها الجدود أمانة من أب

إلى ابن

قطع^(١٥)

المشهد الثالث

سعود الجبل

ليل / خارج

الأقصر

الصخور بالدير البحرى

فى طريقها إلى الشاهد الأبيض
وتقف بمفردها إلى جواره باكية
يخرج رجلان من فتحة القبر المظلمة
أسفل الشاهد الأبيض
ويرفغان بلاطة حجرية ضخمة
فحجب جزءاً منه (صوت مكتوم للبلاطة الحجرية)
الأم تمسك راحة على ركبتيها
(صرخة خافتة)

ونيس ينظر ..

تائها فى حزن وأسى

(صوت البلاطة الحجرية الثانية)

ونيس

تفرويق عيناه بالدموع

فيحنى رأسه باكيا ..

يد تفرش الرمل الناعم فوق البلاطات^(١٦) .

ثم ترش عليه الماء

تذلل الزهور والرياحين

زهو وردية اللون

حتى تملأ الشاشة تماماً

بلونها الرقيق .. (يرتفع صوت حوافر خيل أتيا من بعيد)

دورية حرس على جيادهم مسرعين

نراهم حاليا فوق قمة الجبل (صوت حوافر الخيل ترتفع)

تلتف الجنازة حول الشاهد الأبيض

وتقف فى مكان

الكل ينظر نحو الجبل

ماعدا ..

ونيس وأمه اللذين

يبكيان فى صمت وحزن بالغ

العم والقريب ينظران من فوق أكتافهما

فى كره صامت نحو

الحراس ..

يستدير العم ناظرا خلفه نحو

المشيعين ويتقدم بخطى وثيدة

ويعنى بهوده ماراً بالشاهد الأبيض

والأم التى تبكي بجواره

ثم يتوقف على مسافة غير بعيدة

والذين وقفوا بلا حراك
ملتصقين بصخر الجبل
العم يشير للقريب بالتقدم

القريب ..

يزحف من مخبئه بين الصخور
تجاه حافة الصخر ..

وينظر إلى أسفل بحذر

يصغى .. ينتظر

كأنه يسمع ..

يتحرك أبعد قليلا

ثم يتوقف ..

ويعيد مراقبة الوادي

ويقف

ثم يتحرك صاعدا

متسلقا الممر المحفور

إلى أن يختفى بين الصخور

العم

يتتبع حركة صعود القريب

وهو مازال يلصق ونيس وأخيه

إلى الصخر ..

العم يريح يده تدريجيا

ثم يخطو للأمام ..

ومازال ناظرا إلى أعلى

الأخ

الذي كان يتابع هو الآخر صعود القريب

يخفض عينيه

ويتبع عمه في حركته

تظهر عليه علامات القلق

وينظر خلفه إلى ونيس

ولكنه يرى ونيس واقفا بلا حراك

ينظر شاربدا إلى الوادي البعيد

مقلدا بأفكاره

ينظر الأخ تجاه العم

الأخ

(مستكرا)

ولكن العم لا يزال ينظر إلى أعلى

مجاهلا سؤال الأخ

— لماذا تستعمل هذا الطريق ؟

مفح الجبل

الوادي البعيد

رأس ترتفع تدريجيا من خلف صخرة

ينهض القريب ويقف

وينظر بحذر شديد إلى أسفل

ثم يتحرك متسحبا

ويرتفع رأس آخر كسابقه

العم

يرتفع رأس ثالث

الأخ

يقبضه رأس رابع عن قرب

ونيس

العم يسير إلى الأمام (صمت)

ويتبعه الأخ

ويتبعه ونيس

الذي يحجب المنظر للحظة

يرى العم واقفا

وهو يرقب دون حراك

بينما يكمل ونيس وأخوه حركتهما

خلف العم

فيحجبان الرؤية مرة أخرى

(صمت بعيد و أوضح لوقع حوافر الخيل)

وفجأة تظهر يد

تزيح التشبهين السوداوين جانبا

(تجاه الصخر)

فيرى الوادي أسفل الجبل

مشاعل

ويرى الحراس على خيولهم

مارين بجوار المعبد المهدم

أصوات بعيدة تحدث صدق

(كما في المشهد السابق)

تمر المشاعل

صوت حركة على الصخر

يد تظهر بخفة مشيرة (قف)

(صمت)

العم

يقف متأهبا

ينظر أمامه إلى أسفل في حذر

مادا يده إلى الخلف

ليمنع ونيس وأخاه عن الحركة

يلطوى ثم يبيسط
 سابحا في الضوء القمري
 ونيس :
 (مفكرا)
 - لا شيء .. ولكن الاختباء مثله
 صوت القريب : (١٧)
 (هامسا في عصرية من على بعد)
 - أسرع
 يتقدم ونيس
 حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه
 مطيما
 كمن ينتظر الأمر بالتقدم
 (لحظة سكون)
 يستدير العم
 ويتقدم إلى الأمام في وقار
 مهموما
 يصعد
 تجاه القريب
 القريب يقفز من أعلى
 ويتنفس بصعوبة ..
 ويمد يد المساعدة ..
 للعم يمسك بها
 وبمساعدة نبوته
 يتسلق للصخور إلى مستوى القريب
 القريب يمد يده لمساعد الأخ
 ولكن الأخ يتجاهل مساعدته
 ويتسلق الصخور
 ويدوره يمد يد المساعدة إلى ونيس
 الأخ وونيس يتبعان العم .
 القريب وقد ترك وحيدا ..
 يسحب ذراعه الممتدة
 ويتابع حركتهما في دهشة
 ولكن بشيء من الفخر
 العم :
 - اتبعوني

المشهد الرابع

المكبيرة



وتتكون من :

١- جدار عمودية مكشوفة للسماء

(يستمر في جراءة)
 - إنه طريق للماض
 يجيب العم في غموض ..
 دون أن يلتفت إليه ..
 العم :
 (يتجاهل)
 - لأنه آمن ..
 الأخ
 (في لحظتها)
 - آمن للتضاع
 يلتفت العم في حدة إلى الأخ
 ويواجهه ناظرا له
 نظرة حادة
 (لحظة صمت)
 العم :
 (بحدة)
 - احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس
 إنهم ينتشرون في الجبل كالطاعون (١٨)
 صوت القريب :
 (يهمس من أعلى)
 - اصعدوا .. الطريق آمن
 العم :
 (أمرا بهدوء)
 - اتبعاني
 الأخ
 يلحق بالعم الذي يوشك
 أن يستدير .. والذي يلحق
 ونيس فيتوقف
 (يراصل بحدة)
 - .. ونيس ..
 ونيس
 في مخبئه بين الصخور
 صوت العم :
 (مواصلا)
 ماذا بك .. ؟
 ينهض ونيس
 وهو مازال ينظر شاردا
 تجاه الوادي
 ثم يستدير مواجهها عمه
 وخلفه الوادي

وتؤدى إلى

٢- ممر متيق مليء بالكترات فى

مصر الجبل ، وهذا الممر

يؤدى إلى

٣- حجرة دفن منخفضة السقف

مكسبة بالتوابيت والأشياء الجنائزية

الأخرى

البئر العمودية المظلمة ..

حيث يدان وحبل ..

فى حركة نزول ..

ويتبعهما قدامان ..

اليدان تسقطان لأسفل ..

وتتراكبان الحبل ..

(صوت ارتطام مكتوم)

القديمان وحدهما تتابعان النزول

وتدريجيا يرتفع وجه المم ..

أثناء سقوط القدمين واختفائهما خلفه

(صوت ارتطام مكتوم آخر)

ثم يهض الأخ بجانب المم

ويقف محدقا فى الظلام الذى أمامه

المم يتحرك إلى الأمام

مخفيا فى الممر المظلم

للملحوت فى مصر الجبل

والذى لا يرى بوضوح ..

ونيس ينزل على الحبل ..

يظهر الأخ ..

مناهما نزول ونيس ..

ونيس يلمس الأرض ..

فيترك الحبل ..

ويتحرك إلى جانب أخيه

(صوت حجورين يربتضان)

الممر المظلم خال ..

ولم يعد المم يرى ..

فلا يرى غير الصخور وقد

وصل إليها بصيص من نور البئر ..

(صوت الحجورين مرة أخرى)

وترى شرارة

ثم لهب تدريجى

ويرى المم راكما

عند نهاية الممر بضمه شلة

وفجأة ..

(صوت مكتوم لجسد يسقط مرتطما بالأرض)

شيخ أسود سقط عند

أسفل البئر ..

يلير سحابة من الغبار

إنه القريب

وينظر إلى أعلى فى الاتجاه

الذى قدم منه ..

ثم يتقدم إلى الأمام ..

مارا برئيس وأخيه

وعلى وجهه تعبير حاد ..

لصقر مهاجم ..

ورئيس والأخ

يتابعان حركة القريب

وهو مار أمامهما ..

المم وهو يناول

المشيل للقريب الذى يقترب منه

بمسكه القريب بقباض ..

ويصر ..

المم مواجهها الآخرين ..

المم :

(بعد لحظة صمت)

- أنتهزنى .. وانتبهوا ، ولا تسألوا هنا ..

ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا

الجبل

الأخ يقترب من المم ..

الذى يستدير ويبدأ ..

التحرك إلى الداخل

المظلم ..

ولكنه يتوقف فجأة ..

ويتوقف الأخ أيضا

المم وقد استدار نصف استدارة ..

ينظر مقلرا إلى الأخ

المم :

(إلى الأخ)

- أيبقى ونيس هنا حتى نعود ؟ (١٨)

يستدير الأخ إلى ونيس

ونيس

يقف بلا حراك ..

(صوت ارتطام النطاء بالارض)
 كاشفاً عن مومياء ملفوفة بالأريطة
 وفجأة ودون توقع ..
 تقفيس سكين في المومياء ..
 ممزقة الأريطة بوحشية ..
 يد تمزق بعصبية بقية الأريطة ..
 وتزيحها بعيداً ..
 تظهر قلادة ذهبية ..
 (على شكل عين)
 تستقر على صدر المومياء في سلام
 وتبرق نعت ضوء الشعلة ..
 اليد العصبية تصل إليها وتجذبها ..
 لكن للقلادة موثقة إلى عنق المومياء
 وفي لمح البصر ..
 ترتفع بلطة ..

ويضرب عذيفة ينفصل الرأس عن الجسد
 فتطير القلادة الذهبية مرفوعة في الهواء
 وتصل إلى يد العم ..
 التي كانت تنتظرها في هدوء ..
 ثم يطبق عليها أمام وجه الأخ
 صوت العم
 (هادئاً آمراً)
 - احمل هذه لأيووب الناجر ..
 ثم يضع القلادة في يد الأخ ..
 (ضوضاء مفاجئة نشأ قد نزع)
 الأخ ..

يستدير ناظراً نحو ونيس ..
 ولكن ونيس قد اختفى ..
 ولا يبقى مكانه إلا الظلام ..

المشهد الخامس

نزول ونيس

خارج / تأثير ليل

الأقصر

ونيس يجري متطلماً ..
 إلى قمة الجبل ..
 يقف .. وقد اختلط عليه الأمر
 ثم يغير اتجاهه
 ونيس يستأنف الجري ..

ضد ضوء البئر الخافت ..
 وقد تجمدت نظرتهم إليهما ..
 ونيس

- جئت هنا تنفيذا لإرادة أبي. (١٩)

الأخ ..

يخطر إلى ونيس ..

في فهم ..

ثم يستدير للعم ..

(الذي يقف ليس بعيداً عنه)

الأخ

(مقلداً بحزم)

- سأبى ليعرف كل ما سأعرفه

يخطر العم إليهما بفخر ..

العم:

- هذا قول رجال .. حقا إنكما من صلب أخى ..

ونيس يقترب .. ويقف إلى جانب

أخيه ..

ثم يتجه الجميع إلى داخل المعمر ..

نصل إلى غرفة سقفها منخفض (٢٠)

مكدسة بأشياء عجيبة ..

أقنعة ..

أقنعة دون وجوه

تابوت فارغ ..

وأخر .. وآخر ..

توقف الكاميرا على تابوت مغطى

يرى من خلاله ..

أجسام وأيدي العم والأخ والقريب ..

ونيس ..

يراقب ..

مأخوذاً بتصويب منه العرق

يتحرك القريب ماراً بونيس ..

وبينما يمر تكشف الشعلة ..

عن وجه ونيس ..

وعما اختلجه من رعب ..

أبدي العم والقريب

ترفع القماش المغفر بالتراب

والذي يغطي التابوت

ثم تلقى بالنطاء الخشبي

١- ممر ضيق يصل مستوى الأرض الخارجى إلى ..
 ٢- قاعة مكشوفة للسماء .. ومبنية على أطلال مقبرة
 فرعونية .. وما زالت آثارها ترى هنا وهناك فى الممر
 عبر الممر .. بقية جملة ونيس :
 .. يا أبى .. ما مصرى الآن ؟ ..
 الأخ وهو يتحرك دون ارتياح
 منفردا فى القاعة
 الأخ :

(مقاطبا شخصا ما)

- ما هذا السر ؟ العلم به
 ذنب .. والجهل به ذنب أكبر ..
 ويختفى الأخ من الباب ..

فى الممر ..
 ونيس يتجه إلى أسفل الممر ناظرا
 أمامه ..
 يسترق السمع مفكرا ..
 ومستندا بيديه إلى حائطى الممر ..
 فى القاعة ..
 الأخ يتوقف أمام الم الذى
 جلس فى جلال (فى أرديته السوداء)
 ويقف القريب بجانبه ..
 الأم سيدة وقور ..
 منسجة بالسواد ..
 تجلس صامتة فى عزلة ..
 تنظر شاردة وحيدة فى عالمها الحزين ..
 الم والقريب يراقبان الأخ فى هدوء ..
 الذى يبدو متوترا قلقل ..
 القريب :

(فى دمشة)

- ذنب .. أى ذنب يا بن العم ؟ أنا لا
 أفهم هذا الكلام
 يستدير الأخ مبتحدا عنهما
 الأخ :
 - وأنا لا أفهم هدوءك
 الأخ يحرك منفردا عبر القاعة
 الأخ :

(مكملا)

- .. منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لا يوب
 التجاهر قلتكم لى إنها أشياء وجدت فى

يظهر ثم يختفى ..
 خلال خط السماء ..
 ونيس يهبط السطح المبحر
 ينحدر ..
 ولكنه ينهض مرعا ..
 إلى أسفل .. ثم إلى أسفل ..
 ينحدر مرة أخرى ..
 ويسقط ممددا على وجهه ..

ونيس ..
 ينهض على قدميه ..
 لاها ..
 ثم ينظر خلفه مذعورا ..
 وفجأة ..
 تخطر له فكرة ..
 يقف مأخوذا للحظة ثم ..
 يستأنف النزول مفكرا ..
 ونيس ..
 يجرى أسرع ثم أسرع ..
 شعور بالقلق والفضول قد سيطر عليه
 ينظر أمامه متعبا ..
 ونيس ..
 ينحطف عند منحنى ثم يتوقف
 تمزق عراطفه ..
 ثم يخطو إلى الأمام مترددا ..
 وأمامه عن قرب ..
 شاهد قبر أبيه الأبيض ..
 مازال راقدا فى سلام ..
 وما زالت زهور الحداد فى مكانها ..
 ونيس يستدير مشيرا إلى قبر أبيه
 ويخبط رأسه على صخرة ..
 فى ألم يمزقه
 ونيس :

- ما هذا السر
 جعلتني أخشى النظر إليك ..

المشهد السادس

بيت العائلة

نهار / داخل

البيت يتكون من :

الجهل .. علمتموني ألا أسأل فصدقتم
.. كانت هذه طريقنا في الحياة ..

الم :

.. كانت وستظل طريقنا في الحياة

الأخ

(بعده)

.. ألا ترون ماذا تفعلون؟ ألا يوجد من
يقلقه ضميره فينطق ..

الم والقريب يتابعان حركة الأخ في فضول

الم :

(شارحا)

.. أنت الآن تصرف سر الدفينة .. نصيب
أبيك لك أنت وأخوك هل اقتسامه مع
أخيك هو الذي يزجرك؟

يستدير الأخ ليراجعهما في غضب

الأخ :

(مقدرا في مرارة)

.. اقتسام الموتى ..

الم .. (٣١)

يبيت نظره على الأخ ثم يحوله

بعيدا عنه في تفكير ..

لقد أزعجته جملة الأخ الأخيرة ..

القريب يتابع في دهشة حركة الأخ ..

القريب :

(في سفرة)

.. هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا

رمادا أو خشبا من آلاف السنين .. لا

أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..

الم يلقى بلعة من زواية عينيه

على القريب (يتردد صدس الكلمات الأخيرة في القاعة)

يقف القريب مرتبكا ..

لجوكلة توتر

الأخ يتقدم ..

ويقف مواجه لهم في صمت ..

الم يتجاهل نظرة الأخ ..

ويخاطب الأم ..

ليحول جو هذه اللحظة المشحون ..

الم :

(بجلال وصوت جاد)

.. يا سيدة الدار الثرية .. الباقية في حياتك ..

جئنا إلى دارك (!!!) دار أخى المرحوم

سليم لنمزيك ونشاركك أحزانك ونقدم
لك ما تطلين ..

الأم : - وجودكم وحده بعزيتي ..

- ويشرف الدار ..

في الممر ..

ونيس مستندا إلى الحائط

ونيس ينظر إلى الأم

صوت الم :

.. قدرك الله على احتمال حزنك .. وأنت

يا ابن أخى ما الذى يقلى بداخلك ؟..

الأخ راكما يفك صرة ..

يدا الأخ ..

تكشفان عن القلادة الذهبية

التي على شكل عين ..

يصنعها برفق على الأرض ..

ماذا ؟..

للم والقريب ..

ينظران في دهشة من العين الذهبية

إلى الأخ

الم :

(بعده)

.. لماذا لم تسلم الأمانة لأبيك التاجر؟ .. كل

القبيلة تنتظر ثمنها، لو كان أبوك حيا ..

الأخ ينظر إلى الم في ثبات ..

الأخ

(بقاطعه بحزم)

.. أترك الموتى في سلام

القريب بمصيبة

القريب

(ماخوذا في مصيبة) :

.. تكفد أن تركهم للأفندية

يتحرك للقريب تجاه الأخ ..

وقد نقد صبره ..

ولكنه يجده صامتا تماما

يثوقف ..

ويتحرك من الأخ إلى الم

دون ارتياح (شارحا)

.. أى تسارة لنا مع هؤلاء .. أفندية

للقاهرة المتكبرين سيضعونك في الحديد

لو وجدوا منك هذا الشيء .. إنهم

يلتصبون كل شيء .. ولا يدعون لنا
كما يدلع أوروب.

الأخ الذى يرى لكما
الأخ :

- القطعة من الذهب .. هي لك ولكنى
أراها هناك تلاحقنى ..

القريب :

(يلوح وقد ناد صبره) :

- حينما مئة بها ذهب بطم مائة أم
الأخ :

(يقاطعه بحدّة)

- مائة أم تأكل لحمك أنت لو جاعت .. (٢١)
القريب :

(بصرارة)

- وأنت من أين كنت تأكل طول عمره ؟

يلتص الأَخ واقفا من على الأرض ..

ويواجههم فى عداه ..

فى الممر

ونيس وألق متوقفا ..

يأخذ خطوة إلى الأمام

مترددا ..

فى القاعة ..

الم ينظر بثبات نحو الأَخ

ويدخل القريب ..

ويترقب فى وضعه السابق إلى

جانب الم ..

الم :

(بأسى مرير)

- عشت لكى أسمع ابن سليم يتكلم لغة الأقدية ..

فى الممر ..

ونيس يستمع .. كمن

يحكم عليه ..

صوت الم

- أريدك أن تعلم أن سلوكك الضعاف

وخروجه منها قد جعل منك شخصا

أخر .. شخصا يختلف عن أهل الوادى ..

وعن الأقدية الذين يمتنون أن يعرفوا

الصبر .. أريدك أن تعلم أيضا أن صر

الدفينة أخلى من حياءه أى فرد فى

قبيلة سليم ..

فى القاعة ..

الم

مازال ينظر بثبات إلى الأَخ ..

الم :

(مستعرا)

- لقد أعده أوى لهذا اليوم ولكنى أراك أمامى

ترتمش كظلم .. إن عيشنا كضاح صعب

ولكنك على ما يبدو ضعيف أو غير قادر .

الأَخ ..

ناظرا للم فى احتقار ..

الأَخ :

(بهمس)

- ما تسميه عيشنا، أشعر به سما فى

جسدى .. هذا عيش الضباع .

الأَخ ..

يخطف الحين الذهبية فى خفة

من على الأرض .. ويمسك بها

أمام وجه الم ..

- احملوا وحدكم هذه الذنوب ..

للم وقد صدم ..

ينفض فى جلال

الم :

(فى احتقار وتعد)

- تلك كانت حياة أبيك .. وحياة أبيه من

قبله .. لقد شاء هو أن تعلم أنت سر

الدفينة ولو كان حيا الآن لشاء أن

تعر من حياته .

الم ينظر إلى أسفل إليه

(صوت سقوط القطعة المعدنية على

الأرض)

العين الذهبية محمقة إليهم

من الأرض ..

الأخ يسحب يده الفارغة ..

وهو ينفض ناظرا بتحدٍ ..

إلى الم ..

الأخ :

- أنا لا أخاف كلامك ..

بتحرك مبتصا ..

مرا بالم والقريب ..

- فلتكش أنت أولادك عندما يسألوك
يوما ما .. هل هذا حيشنا؟ (٢٥)

الأخ يستدير ..

نحو العم والقريب ..

للذين يتجاهلانه ..

العم :

(فى حسم)

- سوف نريهم على احترام تقاليد آبائهم ..

صوت الأم :

(أمره)

- فى هذا العناية ..

الأم تنظر بحدّة إلى العم ..

الأم :

(مستمره)

- أنا التى ربيت أولادى .. وقد ربيتهم

على الكبرياء والشموع كالجيل ..

العم ينظر بعيدا فى غضب صامت

القريب ينظر فى عصبية .. من الأم

إلى الأخ ..

الأخ ينظر إليهم متحديا ..

القريب :

- ونحن لا نقبل الإهانة فى بيت أختنا ..

إنه مازال بيته .. أرجو ذلك ..

الأخ

(يقاطعه)

- جدرانك فقط

الأم تنظر بحدّة إلى الأخ

الأم :

(تقاطعه فى حزم)

- الجدران ومن تميمهم الجدران ..

على الأرض ..

العين الذهبية ..

وأقدام العم والقريب ..

صوت العم :

(فى ثقة وهذو)

- أعطنى هذه القطعة .. مثل هذه الأشياء

لا يجب أن تقع عليها أى يد ..

يلحنى القريب ..

يلتقط العين الذهبية ..

ويرمق الأخ فى كراهية ..

وينهض إلى جانب العم ..

لعم يومىء برأسه إلى الأم ..

العم :

(مستمره)

- أما نحن فلننصرف الآن .. بعد انك

ياسيدة الدار .. قدرك الله على احتمال

المكتوب ..

الأم تومئ فى برود ..

لعم يستدير فى عصبية ..

(لأما عبايته السوداء)

ويسير مبتعدا ..

ويتبعه القريب ..

يمر القريب والعم بالأخ ..

فيتجاهلانه .. وفى الوقت نفسه

يتجاهلهم الأخ بدوره .. ويسير

مبتعدا

العم والقريب يمران خارج الباب

إلى الفناء الخارجى ..

(يرى من خلال الباب)

القبيلة والأقارب جالسين فى الفناء

ينهمون فى فصول لاستقبالهم

ويكادون بعض الكلمات ..

ثم يفادرن القاعة وقد خاب أملهما

العم يقبى نظره أخيرة على داخل

البيت ..

ثم يمشى مفكرا ..

فى القاعة ..

الأخ منفردا فى القاعة ..

يحرك مفكرا أمام الأم ..

يختلس النظر إليها فى شيء من عدم

الارتياح .. ولكنها تجلس بلا حراك

(صمت)

الأخ ..

يقبى ويستدير للأمام

الأم فى الحالة السابقة نفسها

ناظرة إلى الأرض في شروء..
(وبعد فترة صمت)

الأم:

- أين وليس ؟

من العمر .. (٣١)

القاعة الخالية تظهر خلال فتحة

العمر السفلى ..

يظهر الأخ في القاعة يتحرك فلما

الأخ :

- دافعت حتى عندما تكلموا عن تريتي

فقط...

الأم:

- نعم .. وقد تجاوزنا حدود احترام هذا البيت (٣٢)

في القاعة

الأم تنهض تدريجيا من مقعدها

فهي لا ترغب في استئناف المشادة ..

الأم :

- اذهب وابحث عن أخيك ..

تقف متخاذلة وقد مزقها الحزن

تنتظر حولها ..

ولكن ليس إلى الأخ ..

وفجأة يعترضها خاطر ..

وتقف ساكنة ..

- هل رأيته منذ أن .. (٣٣)

الأخ

يقف

الأخ :

(مقاطعة)

- نعم

الأم بنصف استدارة للأخ

الأم :

- هل تكلمت معه ..

الأخ :

(مقاطعة)

- نعم

في العمر ..

ونيس يسرع بالنزول

فلما ..

صوت الأم :

(ومكانها تحدث نفسها)

- تكلمت معه (٣٤)

صوت الأخ :

(بعصية)

ونيس يطلوئ النزول

- ماذا تفعلنا الأبا .. ؟ إن عقلني

المضطرب لا يقدر على الصمت (٣٥)

يقف ونيس وقد اختلط عليه الأمر

- أجبني .. عدى معي كم جثة انتهكتها

أبي لتأكل ؟

ونيس يستدير بحدّة

مبتعدا إلى أعلى العمر ..

في القاعة ..

الأم وهي تستدير ..

.. بحدّة ..

الأم :

(بنصف مقاطعة)

- كلي .. ماذا تريد ..

الأخ يخطر فجأة تجاهها

الأخ :

(بنفس العنف)

- أريد الحقيقة .. الآن

الأم : (بنفس)

- سوف تعرفها يوما ما .. أو سوف لا تعرفها

أبدا ..

- أما الحقيقة التي أعرفها أنا فهي أنك لوئيت اسم

أبيك في داره ..

- لا .. لن يسه أحد بسوء في مستقره حتى ولو

كان أبنه .

الأم تسيّر مبتعدة عن الأخ

(بصوت مشحون بالحزن)

- كان شريك أيامي (٣٦) .. الحقيقة .. ؟

تستدير إلى الأخ ..

- ملعونة حقيقتك

تسير إليه وتقف أمامه محذبة

- وملعن أنت لأنك أفلقت من انتهي وارتاح ..

- الآن لن يعرف الراحة أبدا ..

الأخ يستدير مبتعدا عن

نظراتها .. وقد انزعج ولكنه

مازال عنيدا ..

الأم .. تقف في طريقه ..

- ملمون أنت .. حرمت هيوئنا نظرة
الصفا ..

الأم تفادر القاعة ..

وفي منتصف الطريق ..

تستدير للأخ ..

- أعرب عن وجهي أيها التمس إلى لا
أعرف اسما لك ..

الأم تفادر القاعة خلال باب

مظلم وتخفي وكأنها تدخل

قبرا ..

في الممر ..

ونيس يصعد السلم ..

مأخوذا ..

مستندا على حائط للممر

والقاعة من خلفه خالية ..

صوت الأخ :

(صوت يده تتحرك فوق الحائط)

- ونيس .. ونيس ..

ولكن ونيس يواصل الصعود ..

في القاعة ..

الأخ .. ينظر حوله بأحسا

يلمح ونيس ..

يقترّب من أسفل للممر ..

يتوقف

أمامه ونيس ..

مواصلا الصعود ..

الأخ :

(مزحجا)

- لما تتواعد دائما ؟..

يتوقف ونيس ..

دون أن ينظر خلفه ..

ونيس :

(بحدة)

- لما فعلت بها كل هذا ؟

الأخ :

(مازال منغللا)

- إنها لا تعيش إلا في الماضي

ونيس :

ونيس يستمر في الصعود
أسرع قليلا ..

ونيس :

- أظلمتني على مصير مظلم .. صحراء

على أن أسيرها وحدي .. خانكا من

المشاعر والذكرى ..

الأخ :

(بحدة)

- أي ذكرى .. التذكر يضعف الإرادة ..

ونيس يتوقف نصف مستدير ..

إلى الأخ

ونيس :

(بنفس الحدة)

- أية إرادة .. أن أنسى ... ما كان

بالأمن حقيقة لي ..

الأخ يتقدم فجأة حتى ..

يصل إلى ونيس .. ويجذبه ..

الأخ :

(محاولا إقناعه)

- تعال نبدأ في مكان آخر .. لم يعد لنا

شيء هنا

ونيس :

(في هن أنيم)

يقف ونيس لاهثا ..

ينظر إلى أخيه في احتقار ..

- ثم أظلمتني على كل هذا ؟.. ولما

أنت أخي..؟

- اسمع ..

ونيس :

(بنفس الشدة)

- لا أريد أن اسمع .. كلّي ما سمعت .. (٣٢)

يلتفت ونيس ويتجه مبتعدا ناحية أعلى الممر

المشهد السابع

نهار / خارج

قتل الأخ

شارع منجم أبيض

يرفرف بشدة ..

(صوت رفرقة الشارع)

الأخ ماشيا بإصرار

تجاه الشراع ..

يخفى أثناء نزوله

شاطئ النهر المنحدر ..

تاركا الشراع الأبيض

يرفرف .. يملأ الشاشة (٣٢)

يدان زرقاوان

على شكل فراشة

(مطبوعة على مقدم المركب)

(صوت الماء والمركب)

رجلان ملثمان ..

في أردية غامقة اللون

يجلسان على مؤخرة المركب ..

(صوت تزييق المركب)

أحدهما يوجه الدفة

ويُنظر أمامه بلبات

والآخر يجلس قلعا .

ناظرا في (إلى الأخ)

(صوت تزييق خشب)

الأخ يجلس مفكرا ..

وقد أحلى رأسه ..

المركب تمر بالقرب من ..

صخرة جرانيت ضخمة على الشاطئ ..

شخص غير معروف ..

يخطر من جانبيه

(صوت رفرقة الشراع)

الأخ ينظر إلى أعلى ..

ينظر الأخ في شك تجاه ..

الشخص الواقف على الشاطئ ..

خلف صخرة الجرانيت ..

الأخ ينظر دون ارتياح

إلى الشاطئ ..

ثم ينظر فجأة إلى الخلف

في اتجاه الرجلين الملتصقين

ثم ينتفض واقفا في فضول ..

ولكنه قبل أن يتحقق الأمر ..

تطبق يد على فمه ..

تدخل من ملابس وأيد (صوت حركة وصرخه مكتومة)

لمعه خنجر يلمن ..

يد تتلوى في ألم

ثم تسقط جانبا وتسكن ..

(صمت)

وتدريجيا نرى النهر ..

بينما تعمل جثة الأخ ..

وتلقى في النهر الهادئ ..

(جثة على الماء)

جثة الأخ ترتطم بصفحة الماء

ويغوص ..

ويهدأ سطح الماء ..

وتعود إلى مجراها الطبيعي ..

جزء أعرض من النهر ..

أفق خالي ..

وقفأة ...

(صغير غريب أجوف)

المشهد الثامن

وصول الباخرة النهرية

المنشية

نهار / خارج

(قبل المغيب)

(الأقصر من فوق سطح فندق

الوندر بالاس)

الليل والحقول والجبل ..

(صدى)

ونيس جالس عند أقدام تمثال ضخم ..

(أحد تماثيل رمسيس الجنازية بمعبد الرامسيوم (٣١)

ساند رأسه على ركبتيه ثم

يلهض وينظر إلى البعيد

(يسمع صغيرا قانزا الباخرة)

(صدى)

للنهر ..

فى الأفق ..

ترى الباهرة النهرية وهى تقرب ... (صغير الباهرة)
يتردد صدى الصغير بين
أطلال معبد هابو ..

(صدى)

وعند الجبل ..

ثلاثة من الشبان يقتربون
(أبناء عم ونيس)

بينما يظهر العم والقريب

من على تل أمامهم ..

يلوهم بعض أفراد القبيلة

الجميع يقف ثابتا ..

ينظرون نحو الوادى ..

العم :

- ما الذى جاء بهم قبل الموعد؟

الرجل المثلث يقترب متمجلا

يصعد التل ..

ويقف مواجهها العم ..

العم يثبت نظره عليه ..

وتضعف نظره تدريجيا ..

يستدير ليكتب دموعه ..

العم يأخذ خطوة ..

ويقف أمام القريب ..

ناظرا نحو الوادى ..

القريب يقف وعينه مخفوضتان ..

القريب :

(دون أن يرفع نظره)

- يجب أن تبحث عن ونيس .. فهو

الوحيد الذى يعرف السر (٢٠).

العم :

(بحزم)

- لا .. اتركوا النكاح بخلصه من

طفولته .. سمعه .. عندما يدفعه الجوع

والوحدة ..

(صوت الباهرة)

العم إلى الرجل المثلث

- راقب ونيس عن بعد كالنمل .. وحذارى

أن يسيبه سوء ..

الرجل المثلث يتحرك بعيدا

للقريب يخطو إلى جانب العم

العم :

(فى عصبية)

- ابعثوا عن هذا .. خادم أيوب ذى

الوجه الشاحب.

القريب :

- مراد ..

العم :

- نعم ..

(بمرارة)

- مازال وجهه مجهولا عند حراس الجبل

لعم يتحرك مبتعدا

هابطا وراء التل ..

بينما القريب يؤشر ..

إلى أبناء العم الثلاثة ..

القريب ..

يتحرك نحو أبناء العم

الثلاثة الذين يقتربون هم

أيضا ..

العم :

- اذهب وابحث عن مراد (٢١)

أبناء العم الثلاثة ..

يتحركون هابطين ..

نحو الوادى

رجل .. (مراد) .. يابس

بالطوكاكي .. بصفين وجلاية ..

يسير مسرعا على طريق مهجور

بين الآثار ..

تبعه فتاتان ..

يلتفت على صوت يناديه ..

صوت أولاد العم :

(متأدين)

- مراد .. مراد ..

الفتاتان تتابعان سيرهما ..

تسبقان مراد ..

تقفان على بعد منه .. بدون أن

تستديرا له ..

أولاد العم الثلاثة ..

يسرعون تجاه مراد ..

مراد يومئ لكل منهم باحترام ..

يُكلمون ..

ثم يرفع مراد يديه محتجا ..

مراد :

(متزعج بصوت عال)

- توبة .. ليس لى بهذا شأن .. أنا مقل

لنى أستمى فى تجارة أيوب والآن ؟

(صوت صفارة المركب)

... أسمع صوت صفارة المركب الحديد ..

لقد عاد الأفندية بأسرع مما نتوقع ..

و البدوى بك وحراسه سوف يسدون كل طريق ..

قولوا هذا لعمكم .. الحياة فى هذا المكان

أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر ..

رجل بارع ..

ابن العم :

(باحثكار)

- أنت جهان

مراد :

(مؤكدًا بعصبية)

- نعم يا سيدى .. أنا جهان

مراد يبدأ السير مبتعدًا

ابن العم :

- إذن لم لا ترحل ؟

مراد يقف ويستدير لهم

مراد :

(بدهشة)

- ولم أرحل .. ها قد جاءت سيدتى زينة

لتفتح دكانا صغيرا قرب الميناء لتقديم

الأفندية .. وأنا وابنة عمى سنساعدنا ..

فتاة مخلصه (٣٧)

الفناتان تستديران بخجل ويتابعان

السير .. وتختفيان وراء تل صغير

يؤدى إلى النهر ..

أولاد العم الثلاثة وقد أخذوا

بمظهر الفناتين ..

يتبعونهما ..

وقد برقت أعينهم ..

ثم يتجهون إلى مراد ..

ابن العم :

- متى وصلن ؟.. لم تحدثنا عنهما من

قبل ..

مراد :

(بمستكة)

- ومنذ متى تسألون عن مراد الفنابن

مراد مستديرا ويتابع سيره

وأولاد العم الثلاثة يتبعونه ..

- كلهم تسألون عن أيوب ..

أيوب .. وأين أيوب الآن ؟

(بغفيرة)

- فى القاهرة .. فى السويس .. فى أى

مدينة شاء .. وعندما يعود نجرى كلنا

لنخدمه :

مراد يستدير نصف استدارة لهم

وهو يتابع سيره

(مناديا على الفناتين)

- انتظرن-يا بنات العم ..

(ثم مكلما أولاد العم الثلاثة)

إنهم فى غاية الشوق لرؤية

أفندية القاهرة ..

اعذرولى .. لا يصح أن أتركهما

دون حماية ..

مراد يسرع للحاق بالفناتين فى وسط

غاية من اللخيل

(صوت صفارة المركب النهلى)

أولاد العم يحشون السير فى

إثرهم ..

(صوت المركب النهلى)

وقفة ينظرون جانبا ..

ويتوقفون عن السير ..

ونيس وحيدا سائرا على مهل ..

تجاه النهر ..

الباحرة الليلية تقارب ..

كما ترى من وسط اللخيل أشعة المركب.

(تقريبا وجهة نظر ونيس) (٣٨)

مراد والفناتان ..

ونيس ينظر بجدية إلى مراد ..

مداريا إعجابه بزيئة ..

مراد .. يخطو إلى جواره بهدوء

مراد :

- مزيد من أفندية القاهرة (٣١)

(يتقدم)

مراد يتقدم بخطوة من ونيس ويقف

- ويد عالم متهم

ونظرة لا يتحول عن الباخرة

ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..

ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان ترافقان ونيس ..

ثم تستديران بسرعة ..

وتظانن تجاه الباخرة ..

مراد

- الشرياء الأثرياء .. أثرياء هم حقا .. (٣٢)

أيام عصيبة قادمة.

يظهر أولاد العم الثلاثة خلف

الفتاتين ..

صوت مراد :

وأوبك رحمة الله عليك سرا

ثقلنا ..

يظهر مراد في الكادر .. ناظرا إلى

ونيس متظاهرا بالعز

فوقه في سلام

ونيس .. ناظرا بثبات إلى مراد

ونيس

(بهيرة)

- ماذا تريد الآن يا مراد ؟ ..

مراد يسرع إليه ..

فرحا ببده أى حديث مع ونيس

مراد :

- حماه الله .. سلامتك فقط ..

مراد يقترب أكثر من ونيس

ثم مشيرًا إلى الباخرة ..

- إنهم أقوياء وباهون ..

(مستعرا أكثر)

ونيس والفتاتين يهتفن بهن الآن ..

ونيس يتراجع خطوة للخلف

وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية

- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان بحول

ومع من يتعامل.

ونيس :

(بحة)

- هل هذه رسالة من أيوب ؟

مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..

يقف مضطربا

مراد :

أيوب .. أيوب من ؟ ..

ونيس :

- سيدك ..

مراد :

(بحث)

- سيدى الذهب ويريقه .. سيدى

النظر

الباخرة .. المنشية .. وأحمد كمال ومساعدوه

ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..

البدوى .. وحراس الجبل ..

يكتربون بخيلهم المرسعة ..

هارين بونيس ..

الذى يتابعهم بنظرة ..

البدوى وحراسه ..

يعبرون للجسر المؤدى إلى

الباخرة ..

مختفين في عاصفة من الغبار (٣٣).

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا

يتقدمون بسرعة ..

العمدة يقترب من الباخرة .. بينما

يظهر أحمد كمال صاعدا إلى

الجسر يتبعه مساعدوه ..

والجميع في ملابسهم المصرية ..

كأنما هم قوم من عالم آخر .. (٣٤).

العمدة ومرافقوه ..

يحيون أحمد كمال فرحين ..

(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)

الفتاتان تكتربان

صوت الفتاة :

- مراد :

مراد يتقدم ..

ويلفت لونيس مختبرا ..

مراد :

- ابنة عمى في شاية الشوق لولبية

أفندية القاهرة .. سامحلى ياسيد ونيس

سأحرم وأتجنس لأعرف سبب مجهولهم

وسأغيره فيما بعد .. شرافى بالزيارة
باسيد ونيس (بحبه وهو يتراجع)

ونيس .. يحول بصره عن مراد إلى
المجموعه ..
فى غضب مكوم ..

أحمد كمال يظهر مرة أخرى
ويخبر مساعديه (أقرب إليه)
عمدة آخر ومراقبوه .. يصلون ..

(كلمات زهية)

يحيون أحمد كمال ..
أحمد كمال يقف لوجهى للعمدة ..
ثم يستأنف سيده تجاه الكارثة ..
أحمد كمال يلحظ ونيس ..

فيطيه من سيده
أحمد كمال يمر أمام ونيس
بهدلان النظرات

أحمد كمال ينظر إليه بورد ولكن
بامتدح ..

ونيس ينظر إليه بهاء ..
أحمد كمال يمر ثانية من خلف ونيس
ونيس يلتفت متلبها أحمد كمال

أحمد كمال .. يتجه إلى الكارثة
ما زال ناظرا تجاه ونيس مفكرا ..
يصعد سلم الكارثة ...
أحد مساعديه .. لدخل للكارثة ..
يقف ويراقب ونيس أيضا ..

المساعد :

- بكتراته خريبة ..

أحمد كمال :

- نعم ..

المساعد :

- كأنها لتمثال هادت إليه الحياة ..

ونيس واقف فى اللال ..
صامتا شاملا كتمثال جامد .. (٤٣)

المشهد التاسع

الغريب

نهال / مساعد

أربعة تماثيل لأوزديس دون الوجوه
(معد الزامسيوم - الأقصر)
شاب ..

يقف محمقا إليها ..

ثم يستدير ..

وينظر إلى أعلى متعجبا

ولكنه يلاحظ ... ونيس

جالسا تحت ظل عمود ..

(ونيس ينظر من فوق كتفيه)

بترقب للغريب مترددا ..

(احظات)

الغريب :

- لا وجه لهم ..

ونيس :

(سرحان)

- نعم

ونيس يستدير ببسمة ..

ويثبت نظره على شيء أمامه

(يكمل فى سرحان)

- ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل

يقرب للغريب ..

ناظرا إلى نفس الاتجاه ..

وجه شمال فرعونى ضخم

واقفا على الأرض ..

(معد الزامسيوم - الأقصر)

الغريب يتكرب منه

ينظر إليه ..

ثم يستدير إلى ونيس ..

فى دهشة ..

ونيس ما زال فى نفس الوضع الأول

ينظر من التمثال إلى للغريب

(مستمر)

- هل أنت غريب عن الجبل ؟

الغريب ما زال يراقب رأس التمثال

الغريب :

- نعم

ويرتقب ونيس خلقه عن قرب ..

ولكنه ما زال يتجنب رأس التمثال ..

ونيس :

- انيس في الرادى عندكم مثل هؤلاء

الغريب :

(متعجباً)

- لا ..

(مخاطباً ونيس)

- ألم يخيفوك يوماً ..

ونيس مختلماً نظراً إلى التمثال

ثم يستدير مبتحاً ..

ونيس :

- كانوا رفاق طفولتنا .. كنا نختبئ بينهم

.. أنا وأخى ..

ونيس يستدير إلى الغريب

ويلبس كنف صنم صنم

مجاور .. سقط على الأرض .. (٤٤) .

الغريب يلحق به ..

ونيس ..

والغريب يتبعه ..

يهبطان جرياً ..

ويختفيان بين أجزاء التماثيل ..

لرائقة على الأرض ..

قدم ضخمة من الجرانيت ..

تطأ العشب ..

(الرامسيوم - الأقصر)

ونيس والغريب ..

قائمان عدواً ..

ويتوقفان خلفهما ..

ونيس وقد وجد تساليته

في إثارة اندهاش الغريب

بدور بغفر حول القدم ..

ويبدأ ونيس في تسلق

الحجارة التى خلف القدم

ويتبعه الغريب ..

ونيس في اندفاعه ..

يجرى بعيداً ..

يخطر الغريب إلى أعلى ..

ثم حوله في اندهاش ..

يرى قبضة أخرى ..

(الكركك)

الغريب :

- هذه كف قبض على مصبرها .. لن

نقرا أبداً .. (٤٥) .

ونيس وقد وجد تساليته

يفطر من الغريب إلى القبضة ..

ونيس :

- أى مصير يقرأ فى كف من الحجر

الغريب يقترب منه ..

ويمر أمام ونيس ..

تجاه حائط منحوت ..

(معد للرامسيوم)

الغريب :

(مشيراً حوله)

- رسوم من شيدوا كل تلك القصور

والكنائس ..

يحرك الغريب ناظراً إلى

للحائط المحوت ويختفى ..

خلفه ..

ونيس منفرداً ..

يمشى مشحوناً بتفكيره ..

صوت :

(الغريب مواصلاً)

- رجال يسببون إلى لا مكان (٤٦) وسن

ترحل إلى لا مكان ..

يظهر الغريب ..

ويلحق برئيس الذى يوقوف ..

ناظراً إلى أعلى ..

إلى الأعمدة المنخمة

وأعمدة لا ترفع سقفا (٤٧)

فترة سكون ..

يقف كلاهما دون حراك ..

فمرح السفامرة لم يردد صدى ..

سوى الفراغ ..

من أعلى ..

منظر فسيح من الآثار

ونيس والغريب

يظهران كنتنطلين ضليكتين ..

وسط الآثار

سائرين إلى الأبعد ..

المشهد العاشر

مسكن الآثار

نمار / خارج

ونيس والغريب

بمشايان في صمت .. كل مستغرق
في همومه ..

جدار المسجد في الخلفية .. (١٨).

ويبدو فوق بعض الأحجار رجلا
ويصل إليهم رجل آخر فوق المسجد
عند مرور ونيس والغريب
الغريب يرفع نظره يلاحظ شيئا ما
ويتوقف ..

ونيس ينظر إلى الشيء نفسه بدوره ..
ونيس يبطئ .. ويتوقف ..
كمن يستسلم ..

الغريب يخطو بضع خطوات
نحو معسكر الآثار ..

وعند أسفل الجبل وراء سور من
السلك للشائك وله بوابة ..

رجال الآثار منهمكون في العمل ..
تحت الشمس المتوهجة ..

صناديق خشبية ضخمة ومعدات ..
ويقف اثنان من الحراس ..

عند بوابة المعسكر ..
يصطف أمامه عدد من شباب القرية ..

وملاحظ أنفاس يصلي أسماءهم
لأحد الأفندية الذي يقف عن قرب ..

الملاحظ :

(ينادي من بعيد)

- تعالوا .. صلوا عند الأفندية .. انظروا ..

الغريب ينظر إلى ونيس وقد

استنهته الفكرة ..

الغريب :

- تعال بنا .. إنه ينق حلال.

الغريب يتحرك نحو ونيس

صوت الملاحظ

(في الخلفية)

- انظروا

ونيس لا يتحرك ..

الغريب (١٩)

(لونيس)

- كنت أريد أن نكلم معا ..

ولكنني شرب هذا واحتاج للعمل لأبقي ..

ونيس ينظر إليه مقدرا ..

ونيس :

- سنتلقى آخر النهار عند الميناء .. سلام
لك يا أخى.

يجرى للتريب ناحية للمعسكر (٢٠)

ونيس يتحرك عدة خطوات.

قمة هضاب جبال وادى الملوك

أمام لوحة خشبية

(خريطة البر الغربي بالأقصى)

يجلس أحمد كمال ..

ناظرا إليها بتفكير عميق

البدوى يتقدم منه ..

ويقف بجانبه ..

ينظر هو الآخر إلى للوحة للخشبية

أحمد كمال :

- كل شيء هنا يبدو غامضا وصامتا (٢١)

البدوى :

- مقابر مغلقة من أسرة بأكملها .. هذا

الذي تفرقه صعب التصور ..

أحمد كمال يومي برأسه وهو

ما زال ناظرا إلى اللوحة ..

البدوى .. يشير إلى اللوحة ..

- لقد سكنت كل مرات هذا الجبل (٢٢)

وكلها مهجورة.

شخص ملعون يربط بين هذه المقابر وبين

التجار المتجولين ..

مسألى منطقة الجبل من جميع سكانها

وسأتهض على كل من يقترب منها.

(صوت أحمد كمال)

- ولقد الدليل الوحيد الذى سولدتنا يوما

إلى تلك المقابر المغلقة ..

البدوى :

- أنت لا تعرف مدى تحدى أهل الجبل ..

إنهم لا يبالون بنا .. ولا يحترمون

القوانين .. بل يحطوننا نشعر أننا

دخلاء .. لذلك فأنا لا أرى اليوم سببا

لاستسلامهم.

أحمد كمال :

- سمعتمسون .. فكلنا يعرف قوة

الآخر .. أننا نستطيع الانتظار أمام هذا

الجبل لن نكلمنى شيء .. ولكنهم لا

هنا معبد وهناك معبد حقيقه رمسيس
الثالث ..

(يدخل صوت نوح بشرى مماثل لذلك
المصاحب لجنازة الأب)^(٥٢) ..

أحمد كمال
- ما هذا الصوت؟

للقرنة .. بهضابها المختلفة وبعض
السيدات المتشحات بالسواد يسرن
فيها

البدوى :

- صوت النائنات من هذه القبيلة الجبلية ..

يقترب البدوى من أحمد كمال الجالس
أمام الخريطة

كبيرهم مات أمس .. ودفن كعادتهم عند سفح
الجبل.

أحمد كمال

(مهتما)

- حدثنى عن هذه القبيلة ..

* البدوى :

- بعض الرعاة الذين يرجع تاريخهم إلى خمسة
قرون ..

قبيلة الحريات الشهيرة^(٥٣) .. هم لا

يتحركون الجبل أبدا .. ولا علاقة لهم
بأهل الوادى إننى أراقبهم منذ زمن.

أحمد كمال مستغرقا فى
تفكير عميق ..

يلقى نظرة نحو الجبل ..

ثم يستدير نحو البدوى ..

ولكنه يقف فى منتصف المسافة ..

ناظرا نحو السور للثناك ..

ثم ينهض ..

على مسافة يقفهم ونيس ..

خلف السور ..

وقبالة يلحظ ..

حركة أحمد كمال ..

(صمت)

البدوى يستدير فى خفة

منابها نظرة أحمد كمال ..

يستطيعون ذلك لفترة طويلة وهنا فقط
تكن قوتى ..

يشير إلى الخريطة

- فى مكان ما من هذا الجبل .. يركد
فراعة الأسرة العادية والشرين ..

البدوى :

- كل هذه المنطقة تحت حراستنا ..
وجميع الممرات المؤدية إلى بيسان
الملوك ..

يتقدم أحمد كمال ويسير بجواره البدوى
فى خطوات بسيطة وظهريهم للكاميرا

فى اتجاه جرف الجبل ..
أحمد كمال :

- قد لا تكون هذه المقابر فى بيسان
الملوك .. فهناك مقابر الأسرات الثامنة
عشرة والتاسعة عشرة والشرين فقط ..
ولكنهم نهبوا منذ ثلاثة آلاف سنة عندما
انهارت الإمبراطورية الفرعونية ..

البدوى :

- .. وكانوا أعظم الفراعنة .. أى مصير
لهم هؤلاء جميعا .. أحسن مخرج وادى
النيل .. وابنه أمنتب وكل الأسرات
التي تلتها .. أمر عليهم فأجد مقابرهم
عالية ومظلمة .. كهوهم فى بطن
الجبل.

يستديران ليواجه الكاميرا

- لحظة تستعرض الصحراء وأطلال المعابد
تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تبدو
على البعد.

أحمد كمال :

- مجراج غائرة فى بطن الجبل وهناك
على طول الوادى أطلال معابدهم
الجنازية لحظة تستعرض الصحراء
وأطلال المعابد تبدو على بعد .. معبد
تكل فرعون .. تحتهم الثالث فاتح
أول إمبراطورية عرفها التاريخ ..

يتقدمان ناحية المنصة مرة أخرى حتى

يجلس أحمد كمال أمام الخريطة :

وسمى الأول أبو رمسيس الثانى .. الذى
حمل اسمه الأسطوري أسرة فرعونية
بأكملها ..

أحمد كمال ينظر في تفكير نحو
ونيس ..

البدوى يحول نظره في عصبية
من ونيس إلى أحمد كمال ..

البدوى :

(في حدة)

- هل تعرفه

أحمد كمال

(يكاد يكون محدثا نفسه)

- لا

ونيس خلال الأسلاك الشائكة ..

مليئا نظره على أحمد كمال ..

ولكن مضطربا ..

البدوى يهم مناديا

البدوى

(مناديا)

- أنت

أحمد كمال

- سمنا

وينظر ثانية إلى انتهاء ونيس

السور الشائك ..

وقد أخفى ونيس ..

شهد //

«زينة»
الأطلال (سقارة)

نهار / خارج

ونيس

يقرب مسرعا ..

يثقلت حوله ثم يقف ..

ناظرا تجاه مصكر الآثار ..

وقجاة: يسمع صوتا ..

(وقع أقدام خلهلة)

ونيس يستدير بحدة ..

يسترخى ويقف متفريها ..

زينة ..

تقف أمام حائط حجرى ضخ

تراقب ونيس في وداعه ..
(صمت)

ثم تتحرك مبتعدة ..

في بقاء

وتختفى خلف للحائط ..

ونيس يسرع ..

متبعا إياها ..

فيختفى بدوره ..

خلف مصطبة (٥٥)

زينة واقفة تنظر خلفها ..

ملقطة ..

ونيس يثقلت باحثا عن زينة ..

يراها ..

ويحرك ناحيتها ..

(في هذه المرة أسرع)

زينة تختفى ..

خلف مصطبة ..

ونيس يجرى في هذا الاتجاه

ويثقلت حوله ..

مساحة واسعة من الأطلال ..

ونيس ..

ينظر حوله باحثا

يسير في الممرات بين المصاطب

باحثا عنها في تلهف ..

وبين الأطلال

يمضى .. أسرع وأسرع

وقجاة يسمع شيئا ما ..

ونيس يتوقف ..

وينظر تجاه مصدر الصوت ..

زينة

تظهر خلف أحد المصاطب

للحظة قصيرة ..

وتختفى ثانية ..

ونيس .. يتقدم خطوة

ويتوقف ..

ويتقدم خطوات قليلة ..

- مع من

ونيس :

- كبير الأفندية

مراد :

- نعم لا

ونيس :

- إذن كيف عرفت ؟

مراد :

- من مساعديه.

ونيس مستمرا فى الخطو بجوار الجدار

ويصبح وحده فى الكادر

(صوت مراد)

- إنهم حقا شبان خيلاء .. يقولون إن

تلك البردية جاءت من مقبرة.

مراد يأتي خلفه يكمل كلامه

مراد :

- وطعما أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك

له ..

يقف مراد فى نهاية العمر ويستدير

مراد :

- اعذرني يا سيد ونيس .. شغلني

الحديث عن هؤلاء الأفندية .. وجعلني

أنسى أصول الضيافة .. فلتشرعني

بالدخول.

ينحني فى احترام

(مستمرا)

عندى بعض الذين تعزهم ويمسكونك

ويستخدمون أن يتملوا بوجهك.

ونيس .. شاعرا بعدم ارتياح

كانه قد وقع فى فخ ..

يتقدم إلى الدخول ..

بخطوات ثابتة ..

ونيس يتخطى مراد ..

ويدخل العمر ..

حتى يصل إلى العتبة الرئيسية ..

(حجرة مربعة لها مدخلان)

ويقف مشدوها لما رأى ..

صوت ابن العم :

- مرحبا بزعمنا

فى اتجاه آخر ..

يتوقف .. وينظر أمامه ..

ويرى شيئا على البعد ..

ويجرى ناحيته ..

زينة تغف بجوار المدخل

تبتسم .. منتظرة

وتخطو داخل المدخل ..

ونيس يصل إلى المدخل ..

ولكنه يتوقف بلا حراك ..

ناظرا إلى الداخل ..

شهد ١٣

وكر مراد

نهار / ماعلي

مراد عند الباب ينحني ..

كاشفا عن زينة ..

التي تحجب وجهها ..

ولكنها تسترق البصاصة

مراد

(مستمرا) (٥٦)

- سيد ونيس .. تفضل بالداخل بعيدا عن

هذه الريح الممتربة.

تراجع زينة بظهرها للخلف

ثم تختفى .. ونيس يتابعها بنظرة

- يهيب ألا يرانا أحد .. لا الأفندية ولا

غيرهم ..

تفضل ..

مراد ينظر ونيس

فى احترام ليخلا ..

ونيس شاعر بعدم ارتياح ..

(صوت مراد)

- أتريد أن تعرف لم جاءوا (٥٧) .

ونيس يخطو بجوار جدار المصطبة

ومراد ملتصق بالمحاط

مراد :

- يبدو أن ورقة بردى قد وقعت فى يد

كبير الأفندية ..

لقد شاع أوروب هذا وأصبح مهمل

ونيس :

- هل تكلمت معه

مراد :

لثان من أولاد المم جالسان ..
في انتظار ..

أحدهما يمر بأصابع متكاسلة على
أوتار طانبور نوبى ..

بهلما الآخر ..

يلقى بنظرات خاطفة تجاه
شق عريض ومظلم فى الحائط

ابن المم : (٢٨)

(لونيس)

- لا تشغل بالك بالأفندية كمجانز اللقيلة .

يتجه ونيس ناحية جدار الغرفة

ويصنع وحده

ونيس :

- أنا لا أهتم بالأفندية ..

(صوت ابن المم)

- غصنة عقيمة لزعمنا ..

(صوت ابن المم الثانى)

- ولكن هل من الحكمة أن يثق الزعيم

فى الغرباء

يتقدم ونيس عدة خطوات ليظهر أولاد

المم فى الخلفية جالسين

ونيس :

- إنه ليس إلا غريب عابر

ابن المم الثانى :

- ويعمل لحساب الأفندية .. وهم أيضا

غرباء وهابرون ..

ابن المم الأول :

- كم من الغرباء سيحضرون إلى جيلنا

ويقتلون منه يا ابن سليم ..

يتقدم ونيس مرة أخرى إلى الجدار عدة

خطوات

ونيس :

- لست فى حاجة إلى كلماتكم لكني أعرف

من أنا.

(صوت ابن المم الأول)

- فلننتس أحلامك يا ونيس .. لن يصود

الأمس أبدا (٢٩).

فجأة ..

عبر شق للحائط ..

يظهر .. ويختفى شبح رجل نصف

عار ..

ونيس يقف مذهولا للحظة ..

ثم يتجه إلى الشق ..

لكنه يقف عندما يرى ..

ابنة عم مراد تلدفع خارجة من الشق ..

وشعرها مسدل على كتفها ..

للحاريتين ..

ممسكة بشيء فى يدها ..

ولكنها ترى ونيس ..

وتتوقف مضطربة ..

وتدلى وجهها بطرف شالها

المسدل ..

وتتراجع إلى ظلام الشق ..

وتمد يدها ممسكة بمثال صغير

على شكل مومياء ..

ابنة المم :

(برقة)

- مراد .. مراد

مراد. يندفع نحوها ..

ياخذ منها للتمثال ..

ونيس يتقدم تجاه مراد ..

ونيس

- ما الذى يحدث هنا ..

ولكن أولاد المم يقفون فى الطريق

بيده وبين مراد

مراد

(مأخوذا)

- سأتى بها يا سيد ونيس .. سأتى بها .. أى

شيء تشتبه به ..

مراد يتصل من خلف

أولاد المم ..

ويدخل من باب جانبي ..

ويختفى ..

ابن المم الثالث

يتقدم خارجا من الشق ..

وهو يرتدى ملابس عليه علامات

الرضا ..

ابن المم

(بتقدير)

- حكا إنك تاجر بارع يا ابن المم ثم

يرض أن يعطيني البيت الجميلة ..
ابن للم يتحرك إلى أن ..
يظهر ونيس ..

ونيس :

(منفصلا غاضبا)

- ما هذا الذي يحدث هنا ؟ ومن أجل من ؟ ..
ابنة العم تظهر من الشق

ابنة العم :

- من أجل من .. ؟ أنت أحسن من
قطعة حجر .. ؟

ونيس :

- اسكتي يا امرأة .. والفهمي ..

صوت مراد :

(متاديا من الداخل)

- نعالى يا كنزى .. انهم يتحدثون عن
التجارة ..

ابنة العم تنصرف منكسرة

أولاد العم يقفون مذهولين

(صوت الريح يتزايد فى الخارج)

ولكن ما زالوا فى مرحهم

ابن العم :

(مستظلا)

- ماذا حدث لك يا ونيس .. ؟

ابن العم الثانى :

- سنعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد ..

صوت ابن العم الثالث :

- طبعاً .. طبعاً

ونيس واقفا يغلخ من الغضب

ونيس :

- كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم
على القبيلة كلها .

ابن العم الأول

- سنقاسمها معك أنت

ونيس :

(مكررا بتأكيد)

- كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم
على القبيلة كلها .

ابن العم الثانى

- وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية أنت
زعيمنا الآن

ابن العم الأول

- ولم نقاسم مع عجائز القبيلة ونحسر
نصف ما نلجئه .. الجبل لم يعد لهم

وهدم .

ونيس يلتفت لهم بحدة ..

ونيس :

(متفورا غاضبا)

يقع السماء ماذا اسموكم

ونيس يعود تجاه أولاد العم

مرة أخرى

ابن العم الثانى

(بسرعة)

- أبناء عمك .. ورفاق حياتك .

ونيس :

(مقاطعا بنصف)

- رفقة العقارب .. ضباع .. تعيشون

على لحم من أطعمكم ..

يواجهون بعض فى تحد

ابن العم الثانى (غاضبا)

- كيف تخاطبنا هكذا أمام الغرباء

ونيس :

- كأنك تعرف ما هو الفجل

أحد أولاد العم (صامت حتى الآن) ..

يسرع بينهم ..

وينفخ بيديه الممدودتين

ولدى العم الآخرين إلى الخلف

ابن العم :

- كلنى .. لازلنا أولاد عم .

ونيس :

- أبدا

ونيس يستدير غاضبا ..

ويهم بترك المكان ..

عندما يرى شيئا أمامه فيقف ..

مراد يدخل مسرعا ..

من الجهة للمقابلة ..

يناوله تمثال الشرايى فى يده (٦٠)

ثم يقف خلفه

مراد :

- أغضب على أبوب .. لا تغضب على

أولاد عمك .. هو الذى خدع قبيلتك أنا

أعرف هذا جيدا فقد عملت معه .

ونيس يقف محذبا

لكنه لا يستدير ولا يتحرك ..

(مستظلا)

ارجع يا سيد ونيس .. لا تخرج فى هذه

الريح العاصف .

يقف ونيس فقد رأى شيئا .

زينة واقفة بالباب

(من حيث كان يجب أن يخرج ونيس)

مضطربة ولكن للحظة فقط ..

(صوت مراد)

- تعالى يا زينة البنات .. لا تغالى

تقترب زينة فى خطوات بطيئة حتى

تصل إلى ونيس

إننى أستطيع أن أعطى أكثر من أيوب

تقف برهة .. ويدعها ونيس تمر

يقترّب مراد من ونيس خلفه

مراد:

- سيأتى أيوب اليوم ليأخذ العين الذهبية .

ونيس يقف عند عتبة الباب

- لم لا آخذها أنا .. وأنا هنا معكم دائما

أخدمكم

ونيس (متكززا)

- خدمة وضعة

مراد:

(بانسا)

- ربما .. ولكن أيوب هو الذى علمنى ..

هكذا بدأ أيوب هنا

ونيس يتجه

ونيس:

- احذر أن أراك يوما فى طريقى يا

مراد .. لا أنت ولا أحد منكم .

يأتى أولاد العم خلف مراد

ابن العم الثانى:

- سنلتكى

ونيس يخرج من الغرفة

إلى الممر

ونيس:

- أهدأ

ابن العم الثانى:

(بمرارة وسفيرة)

- الحريات لا تعرف سوى طريق صاعد

إلى الجبل ..

المشهد ١٣

العاصفة

الغريب فى منطقة مهجورة ومليحة^(٢١)

واقفا بجلبابه الأبيض ..

الريح تدفع ببعض الأتربة

يدخل رجال من عدة نواح ليحيطوا به

يتقدمون نحوه

يسقط الغريب على الأرض

وتتعالى صرخاته وأصوات ضربات المعصى

(صرخات الغريب)

(أصوات ضربات المعصى)

الجبل وقمعه ..

الباحرة النهرية طافية بلا حراك

.. مهيبه فى صمتها

قارب شراعى .. يزحف من خلفها

ويمر ..

على القارب ..

أيوب .. واقفا فى حقد صامت يرقب

للباحرة النهرية ..

رجلان يزلان فى الماء بسراريلهم وقمصانهم^(٢٢)

أهد الرجال :

- ارجع يا أيوب الحراس فى كل مكان .

أيوب وقف مستندا على حاجز الباحرة .

(صوت الرجل)

- سليم الذى تعرفه قد مات

يطأطن أيوب رأسه .. ويسير عدة خطوات فى انتهاء سلم

الباحرة ثم يعود مرة أخرى .. يقترب منه مساعده

مساعده أيوب:

- فلنرحل يا أيوب .. لم يعد لنا حيش

هنا ..

أيوب:

- سيأتى سليم آخر .. هذا موعد كل شهر

.. سيأتى سليم آخر .

يبدو فى الأفق البعيد شبح يقترب من

فوق التلال فى اتجاه الشاطئ ..

الرجلان فى الماء .. يدفعان بقارب صغير

ناحية باخرة أيوب حتى يصلوا إليه

ينزل فيه أيوب .. ويقوم للرجلان بدفع

القارب إلى الشاطئ ..

ثم يحملان أيوب عدة خطوات خوفا من الليل

حتى رمال الشاطئ،
يصل للرجل المثلث أخيرا أمام أيوب
الرجل المثلث :
(باعتصاب وحزم)
- انفع ثمن هذه يا أيوب واذهب .
ينظر إليه أيوب بشك ..
أيوب
(بشك)
- كيف حال الشيخ سليم .
الرجل المثلث :
- مات .. ومن الخطر على أخيه أن
يتحرك وهذه في يده .
الرجل المثلث تثلث حوله بسرعة
.. ويأوله شيئا ..
أيوب يتفقددها ..
ويربت عليها راضيا ..
أيوب :
(في ارتياح)
- وماذا أيضا ؟ ..
أيوب يعطي الرجل المثلث كيسا
صغيرا من النقود ..
الرجل المثلث :
- يقول لك من الأرض أن تبيع قطعة ..
قطعة ..
.. أحوال القبيلة ليست على ما يرام ..
(يضع الكيس في جيبه)
يستدير الرجل ليعود
(صوت أيوب) :
- وأين أولاده ؟ ..
الرجل المثلث :
- اذهب يا أيوب لا تسألني .. لقد قلت ما
فيه الكفاية ..
الرجل المثلث يخفى
أيوب يقف بلا حركة ناظرا (٦٣)
ناحية الجبل ..
أيوب :
(بدهاء)
- مراد لم يأت بعد ؟ ..
(تصمت)
مساعدة أيوب ينظر للأرض بعدم ارتياح
(بصوت أعلى)

هل رجل .. ؟
(لا إجابة)
يستدير أيوب ناحيته ..
مساعدة أيوب :
(دون أن يجرؤ على النظر إليه)
لا يا سيدق ..
أيوب يصق بعصبية ويستدير
ناحية قاريه الشراعي
أيوب :
(يطرق بمرارة)
- الآن أصبح يستطيع أن يتعامل بمانه
وجه .. هذا الكلب الحقيق
فجأة يقترب منه رجاله في سرعة
وهم ينظرون ناحية شيء ما في قلق
أيوب يستدير بسرعة ناظرا
في الاتجاه نفسه ..
ونيس يتوقف أمامهم لا هذا
.. وجهه يبيض بالمرارة والحد
أيوب يجد أنه ونيس فقط ..
فيطمن قليلا ..
أيوب :
(بأسى)
- قد أحزنني موت والدك مثلما أحزنك ..
لم يمتني عن الصبغور إلا المغاطر
التي تعرفها ..
ونيس :
- حضورك لم يعد مرغوبا فيه بعد اليوم
يياغت أيوب
أيوب :
(مفجعا مدحوشا)
- منذ متى تجرؤ على مخاطبتي هكذا أيها
الفلان ..
أجلك ميراثك متفطرسا إلى هذا الحد ..
بلسان من تكلم ؟ ..
ونيس :
(بحدة)
- بلصاني وإسان أخى .. هذه التجارة لن
تستمر بعد اليوم
أيوب :
(يبتسم باحتقار)

- أي تجارة أخرى تعرف إذن .. إنك لا

تعرف حتى هذه ؟

أيوب يدفع بالعين الذهبية في

وجهه ..

ونيس يختطفها في عنف ..

أيوب :

(مصدوما)

- أهدا إلى يا ولدي (١١)

ونيس :

- لا تنادني بولدك

أيوب :

- نعم يا ولدي ..

كان أبوك أكثر من أخ لي ..

أهدا

ونيس :

- توقف يا أفعى

أيوب :

(يحاول اختطافها)

- أهدا إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت

من مالي كل ثروة قبيلتك الجائعة ..

ونيس يشدد عليها قبضته ..

أيوب يبقى ساكنا يضي من

للغضب.

ونيس :

- أنت سبب كل هذا الشقاء (١٢)

أيوب :

- تريد أن تتعامل مع مراد .. ؟

(مناديا على رجاله)

هيه .. هذوها منه ولو كانت تضى حياته ..

رجال أيوب ينقضون عليه

ونيس يشارك قابضا بشدة على

العين الذهبية ..

(صوت أيوب) :

- لن تكون هناك تجارة بعد الآن فليتصور

رجالهم جوعا ولتعمل نساؤكم العطب ..

يرفع ونيس يديه بالقلمه الذهبية

مناقما .. يقف خلفه رجل بصا ..

تذهال عصا على رأسه في ضربة

قوية

(صوت أيوب)

- لقد حكمت على قبيلتك

يتلاشى المشهد في الظلام

اختفاء ..

مشهد ١٤

الكفان الزرقاوان

شاطئ النهر

لون أرجواني حزين ..

يغطي المنظر ..

للمعاصفة قد انتهت ..

عدا غمامة رقيقة من التراب مازالت

تتصاعد ..

وبالنظر عموديا إلى أسفل ..

ونيس .. يرقد على الشاطئ ..

يداه تلامسان المياه ..

وبالتدريج يرفع ونيس رأسه في

ألم ..

ينظر ليديه الفارغتين ..

ثم إلى النهر (١٦) .

ونيس

(الجبل في الخلفية)

يلهض

جريحا مجهدا ..

ويمشي على الشاطئ ..

مفكرا .. مطرقا برأسه ..

فالفضب والمماناة ..

حل محلها .. الكبرياء والعطف ..

على النفس ..

وبالتدريج تبدأ دموعه في الظهور

ويحاول أن يمنعها .. بصعوبة

يرفع رأسه ..

ولكنه يرى شيئا ما

فيوقف

ونيس يتحرك باستطلاع غريزي (١٧)

يقترّب من الشارع متناقلا ..

(صوت شرع يخلق بعنف)

(يسمع مشهد موت الأخ)

ويبقى ..

من بين الكتل .. قاريا مهجورا

يرتطم بالصخور في كسل ..

وقد رسم على مقدمته كفان زرقاوان

في شكل فراشة ..
(مرة أخرى صوت الفرقة)
ونيس يرفع نظره إلى النهر
.. متسع وساكن ..
عمود من الدخان اللعنى ..
ونيس يتنبه إلى حافة الجسر ..
ثم ينظر إلى أسفل ..
رجلان في ملابس داكنة يجلسان
على الرمال .. يعان بعض
النقود ..
يلحظان ونيس ..
فينتفضان واقفين ..
يجمدان مكانهما من الرعب
كأنهما ينظران إلى شبح ..
ثم يعدوان ..
يختليان بين الكتل ..
ونيس تتابه الدهشة والشك ..
يتبعهما
يظهر ويختفي ..
بين الشجيرات والصخور ..
ولكن لا أثر لهما ..
غير الفراغ والخلاء ..

(صمت)

ونيس يقف مأخوذاً ..
الغريب يزحف بعيداً في رعب
.. يختفي خلف تمثال آخر ..
ونيس :
(مدهشاً)
- انتظر .. انتظر ..
ونيس يخطر ناحيته
القريب :
(مستجدياً)
- الرحمة يا ابن سليم ..
ونيس :
(مدهشاً في أسف)
- أعرفت الآن اسمي ؟ ..
الغريب يومح برأسه ..
ونيس يحاول الوصول إليه ..
وكلما يزداد اقتراباً يزداد الغريب
ابتعاداً ..
(منادياً)
- هل كانوا ثلاثة ؟^(٦٩)
الغريب :
- لا تلقى بي شراً إنى راحل .. هددوني
بالقتل إذا لم أرحل قبل هذا المساء ..
ونيس يتبعه ..
خلف صف التماثيل ..

مشهد ١٥

الغريب الثاني

خارج / أكو النهار
القصير

ومرة أخرى .. يجد ونيس نفسه
وحيداً .. في صحراء من
الأطلال ..
بعيداً ..
يقف الجبل ..^(٦٨)
(أنين خافت لرجل يتألم)
ونيس ينظر حوله بلهفة ..
كل شيء يبدو صناعياً من يديه
سكون ..
التماثيل الحجرية ..
تنتظر بعيداً في هدوء ..
بعيداً فوقه ..
في فضاء لا نهائي ..

يلتفض ونيس متجها في قزع ..
ويستدير مبتعدا

ونيس :

(مقاطعا بنف)

- كلى .. إنهم موئى .. موئى .. لا أهد
يعرف لهم أباه أو أبناء .. كلى ما قلت
.. جعلت الأحجار تبدو حية أمامى ..

ونيس يسند رأسه على الحائط
لا يجرؤ على النظر خلفه ..

صمت ..

يستدير ونيس حيث يقف الغريب
ولكن لا أثر له ..
ويبحث ونيس عنه .. حول
أقدام التماثيل .. ولكن
دون جدوى ..

يقف ونيس وحيدا ضالما في فناء
المعبد أمام حائط مغطى بكتابات
هيروغليفية ..

مشهد ١٦

أمام قبر الأب

ليل / خارج

مدافن القرية ..

يحل الظلام ..

ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض
مجروحا مجهدا ..

ولكنه لم يعد الطفل اللبكي
وفجأة ودون توقع يركع خلفه
شبح أسود ..

إنه مراد ..

مراد :

(مرتعدا)

- يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس

يلتفض ونيس مراجعا إياه

ونيس :

- لما جئت ورائى هنا .. ؟ (٢١)

مراد :

(متحميا)

يقفان على مبدعة ..

مولجهين بعضهما بعضا ..

يتحرك الغريب بعيدا ..

ونيس :

- انتظرى .. ماذا يلعل هؤلاء الأفندية (٢٠)

هد سفع الجبل .. لقد عملت معهم ..

الغريب يتعد أكثر ..

الغريب :

(متشككا وخائلا)

- لا أعرف .. قلت لهم لا أعرف

ويجد ونيس أن من المستحيل

استرجاع ثقة الغريب فيركع

على قدميه

ونيس :

(في عجز وألم)

- لا تخشاني إلى جريح منك ..

الغريب ..

يرى موقف ونيس الالئى فيقف

متريدا

الغريب :

(في يأس)

- آلامى تكلمنى يا ابن سليم

ونيس :

(بنادى عليه)

- أيها الغريب .. آلامى هى كل العمر

الذى عشت .. آلام أعجز عن فهمها ..

أفصح فإن القنون أخرجتنى من دارى ..

وشوئت فى رأسى نكراه

(بمرارة)

- ألق أمام هذا الجبل عاجزا يملؤنى

صوته بالقبض وأنا لى نصيب فيه ..

(بمصيبة)

أجب عن ماذا يبحثون فيه .. ؟

صدمهم ما يراؤى كل ما فى جوفه ..

الغريب :

(متريدا)

- يملؤون إنهم .. يبحثون عن قدم تموش

اليوم على أطلالهم .. ويسموتهم الجحود

ويكرهون على الحجر كتاباتهم وأسماهم ..

ويهتمون بهم ويحافظون على ..

(يتوقف عن الكلام)

- ملعون اليوم الذى جعلنى أحمل لك فيه
أخبار الشوم.

(يېكى)

- وملعون اليوم الأسود الذى سيؤذونك
فيه أنت الآخر.

يقف ونيس .. ويجذب مراد من

جليابه إلى أعلى ..

ونيس :

(بشدة)

- من الذى سيؤذونى .. ؟

مراد :

(مستمرًا)

- ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة (٣١)

ونيس :

- قل ما عندك أو اذهب من هنا ..

مراد :

(يتقدم فى ضعف)

- قبلهك .. لمحك .. دمك .. اضربنى ..

اقتلتى .. لا أستطيع أن أقول لك .. أيها

اليوم الأسود.

ونيس يهزم بحزم

ونيس :

(مهديًا)

- تكلم يا مراد .. لا تتلاعب بالكلمات ..

مراد :

- أخوك رحمه الله ..

(يېكى فى نعمة)

قتلوه ..

ونيس يجذبه إليه أكثر ..

وقد خنقه كاية ..

ونيس :

كاذب ..

ويلقى به بعيدًا فى قسوة

.. ثم يقترب منه ..

(ثأرا فى غضب)

كيف تجرؤ على اختلاق كلامك هذا ..

يخدع مراد إلى شاهد القبر ..

مراد :

(فى فرح)

- إنها الحيلة .. أليس لـ ..

ونيس يلقي به بعيدًا بلا رحمة

ويقف يرتعد غضبا ..

يسقط مراد على الأرض ..

ويظل فى مكانه باكيا ..

ونيس :

(مقاطعا فى عنف)

- لا تلمسه ..

مراد :

(ناديا)

- أنا الحكيم .. الكل يكرهنى ..

ومرة أخرى يجذبه ونيس إليه

ونيس :

(مقاطعا فى حزم)

- فلتبث كلامك .. من قتله ؟ ؟

(مهديًا)

تكلم ..

مراد :

(وقد صدم)

- القارب الذى رحل به أخوك .. قارب

عليه رسم كلين كالغراشة يرسو خارج

المقبرة

ونيس يخفف من قبضته تدريجيا

يتذكر كل شيء ..

البيدين الزرقاوين ..

والشبحين ..

الذين كانا يبدان النقود

مراد يسقط على الأرض ..

(مراد مستمرًا)

- صاحبا ينتظران أجر فعلتهما الشنيعة ..

ونيس يسير مبتعدا

وقد أسكنه الحزن ..

والصدمة ..

يتبعه مراد وقد أصاب مرمه ..

مراد :

- همك اختلى اليوم

يقولون إنه يبحث عنك ..

هو لا يأمن على السر معك ..

لنيس كأيك رحمه الله ..

يتوقف ونيس :

غارقا فى شغلته ويتكبره ..

ويتوقف مراد خلفه

(فى رجاء)

ونيس .. يا سيد ونيس

أنا .. وأنت تعرف ما تقصد .. لقد أرسل

فى طلب أيوب .. وسأخذ كل شيء ..

ونيس وقد تضايق لهذه المودة

المفاجئة ..

يستدير مبتعدا ..

فيبتعه مراد عن قرب ..

كل شيء .. نعم أيوب سيأخذ كل شيء ..

سيخذهك ويخدع قبيلتك مرة أخرى .. لقد

فعل هذا دائما ..

(نادبا)

جاء به إلى هنا غريبا كالكلب ..

ولكن ونيس لم يعد يسمع أى شيء

وقد غرق فى أفكاره ..

ويدفع بمراد بعيدا ..

ولكن مراد يعود إلى ثروته ..

(متعلقا)

- أنت شاب .. قوى .. وتستطيع أن

تتسلق الجبل أسرع من عمك وأسرع من

أيوب .. خذنى معك ..

يزرى ونيس غير مبالي ..

فيقف فى طريقه ..

فيوقوف ونيس ويشيح بنظره

بعيدا ممذبا ..

(بمصبية)

- أحسم أمرك الآن .. إذا لم تفعل سيأخذ عمك

كل شيء .. وإذا لم يفعل سيصل الأفندية إليه

سريعا ..

.. وماذا يبغى لنا .. نحن لسنا كأهل

الوادى ..

ونيس يدفع به بعيدا عن طريقه

ولكن مراد يعود ثانية تابعا

ونيس ..

(مضطربا)

- صدقتى .. أنا أعرف كيف وأين يتعامل

أيوب .. كل الذهب سيكون لنا .. ستبقيه -

فى القاهرة ..

(يتوقف)

ونيس يتوقف

ويلظر إلى مراد حزينا مفكرا ..

من فوق كتفيه ..

ونيس :

- هل رأيت الموتى يا مراد ؟ ..

مراد :

(مذهولا)

- ماذا ... (٧٢)

مشهد ١٧

الباخرة النهرية

أيل / خارج - داخل

ولكن مراد يرى فجأة أضواء ..

الباخرة النهرية أمامه ..

مراد :

- قف ياسيدى .. توقف لابد أن هناك

طريق آخر إلى الجبل .. قف ياسيدى ..

إنهم أنذال ..

ونيس يرأسل السير دون انزعاج

مراد يحاول يائسا جذبه إلى

الخلف ..

فيخبطه ونيس .. ويزيحه من

طريقه ..

ويواصل طريقه بهدوء وحزم ..

ونيس :

- ابتعد

مراد :

يلحق به مراد ..

- ان يدلعوا لك شيئا ياسيدى ستعامل

كيما شئت .. ساكن أها لك (٧٣)

ونيس :

- أغرب عني يا نيس

ولكن مراد يعود إلى الوقوف

فى طريقه ..

ويطبق على عنق ونيس ..

مراد :

- لن تصل إليهم يا ابن سليم ..

لن تخطو خطوة واحدة ..

لن تخطو خطوة واحدة ..

لن تصل إليهم ..

ولأول مرة .. نرى للشر الحقيقي

فى مراد ..

يقتريان من السفينة .. حتى يصلا عدد المرساة
البدوى بك :
- ماذا تريد
ونيس :

- هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية ..
أحمد كمال من فوق سطح السفينة
أحمد كمال :
- دعه يقترب ..

البدوى ينظر مرة أخرى ناحية أحمد كمال
مستغربا
البدوى بك
- هل تعرفه ؟
(صوت أحمد كمال)
- لا

يقترب ونيس ويجز اللوح الخشبي
بين الشاطئ والسفينة وينظر لأعلى
تجاه أحمد كمال

ونيس :
- لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة
والعتاد .. إنك تملك أكثر من ذهب الموتى ..
أحمد كمال :
- ماذا تعرف عن ذهب الموتى .. من أنت ؟
ونيس :

(في حزن)
- ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد
يفاجئ البدوى بك ويقترب من ونيس
ولكن ونيس لا يهتم به
ونيس :

(موجها كلامه لأحمد كمال)
- ألا تحب بي في دارك ؟
أحمد كمال :
مرحبا بك ..

يصعد ونيس سلم السفينة إلى السطح
حتى يصل إلى أحمد كمال ...
بينما يلحق به البدوى بك ويصعد هو الآخر السلم
يصل إلى أحمد كمال ..
ويجذب ذراع أحمد كمال برفق ويتجسج به جانبا
البدوى بك :

- لا يجب أن تتكلم وحدك مع هذا
الرجل .. إن أتركه

ينصارعان .. ويستقلان على الأرض
مراد ينشب أنظاره مسعورا في
وجه ونيس
ونيس يذق برأس مراد إلى
الأرض دون رحمة ..
صوت :

- من هناك ؟
عيار نارى .. ثم آخر .. مع
اقتراب الجنود على الجياد ومحاولتهم
إمساك ونيس
(صوت الأعمرة النارية)
مراد يفر مذعورا ..
يتدفع أحمد كمال خارجا من
كابينة (٧٥).

على السطح يقف البدوى بك أيضا ناظرا (٧٦) يبدو على البعد
ونيس وقد صاحبه الحارس على جواده ضوؤه للمصباح فوق
السفينة مسلط عليهم .. أحمد كمال ينظر من فوق سطح
السفينة

أحمد كمال :
- لا تطلق النار
البدوى بك
يبدأ البدوى في النزول على سلم السفينة
يصل إلى المرساة

- قف لا تطلق النار
- من هناك
(صوت الحارس) :
(من بعيد)
- رجل في ثياب مهلهلة يأسدى
(صوت أحمد كمال)

البدوى بك ينظر لأعلى في اتجاه أحمد كمال
مستغربا .. ثم ينظر للأمام
- دعه يقترب
البدوى بك
- دعه يقترب ..

يبدأ ونيس في السير ولكنه يتوقف ..
ويرفع يده على عيونه من تأثير ضوئه للمصباح
ويقف ..

أحمد كمال :
- أطلق هذا الكشف
يعم الظلام المكان ..
لا يضيء ونيس إلا الشعلة التي يحملها الحارس

أحمد كمال :

- سأستمع إلى ما يريد أن يقوله

البدوى بك :

- سأقبح عليه ..

أحمد كمال :

- ليس لديه ما يبدله هو أو قبيلته .

ونيس في الخلفية يخمن ما يقولون

وليس :

(موجهًا كلامه إلى أحمد كمال)

- سأتكلم معك أنت وحدك

أحمد كمال :

- وأنا سأتكلم مع ابن سلم ..

يبتعد البدوى عدة خطوات ..

ويقترّب أحمد كمال مرّحبا بونيس .

.. مرّحبا بك في داري

ثم يصحب ونيس وينزلان درجا صغيرا

بالسطح يودى لمرّحبتين فيه

البدوى بك قلّقا يمشى فوق سطح السفينة

الظلام ساكنا .. يترقب

والجبل ساكنا .. يترقب (٣٧) .

■ مشهد ١٨

الاكتشاف

قبل الفجر - فجور

يلزم المقبرة .. (٣٨) .

أحمد كمال متدلّ بالحبل ..

وينزل مسكًا بالمصباح ..

يتقدم في الممرّ حتى يدخل قاعة التوابيت ..

يركع أمام أحد للتوابيت ينظر إلى الكتابات والرسوم

تابوت سبتي الأول .. والكتابات الهيروغليفية عليه

أحمد كمال يقرب المصباح من التابوت

يحاول قراءة الكتابات

(صوت أحمد كمال)

- نحن كبار كهنة آمون .. في العاصم

العاشر لنبهم الكاهن الأعظم .. وجدنا

رفات الإله الفرعون سبتي الأول وقد

انتهكت في مثواها الآمن وسرق تابوتها

الذهبي .. وهناك عملنا على نقل جثة

هذا الإله سرا إلى مغها آخر آمن ..

مساعدا أحمد كمال ومعهم المصباح ..

يفحصون التوابيت الأخرى أبنا

مساعدا أحمد كمال

- اقرأ اسم الفرعون أحمن ..

الأسرة الثالثة عشرة ..

مساعدا آخر يفحص تابوتا ثانيا ..

مساعدا ثان - الفرعون أمنتب

أحمد كمال يتجول بين مجموعة كنز التوابيت

للموجود .. أربعون تابوتا ..

صوت :

(كأنه قادم من بعيد)

- جئت أعني بك وأحموك من ذلك الذي

أصابك بالأذى .. هاهي هناك

تجمع .. وقتك يعود إليك .. وأعدائك

تحت أقدامك وسحكن .. هانت في

صورتك الجميلة .. نصبا وتبعث كل

صباح .. شبابا من جديد ..

البدوى بك وسط التوابيت يسير ببها

يقترّب من أحمد كمال

أحمد كمال

(يتحدث إلى البدوى)

- كنت آمل في اكتشاف مقبرة من الأسرة

الحادية والعشرين .. ولكني وجدت ما

يبدو لي مخبا للراعة من خمس أسرات

.. من الأسرة السابعة عشرة إلى الحادية

والعشرين ..

البدوى بك

- وكيف نقلوا إلى هنا .

أحمد كمال :

- الكتابة على بعض التوابيت تدل أنهم

نقلوا إلى هنا بيد من تبقى من كهنة

آمون منذ ثلاثة آلاف سنة .. عندما

انتهكت مقابر بيبيان الملوك .. وضع

الكتونة مرميات الفراعنة داخل هذه

التوابيت المتواشعة بعد أن سرقت

توابيتهم الذهبية ..

البدوى بك :

- كم عتده من رجال على ظهر السفينة .

أحمد كمال :

- عشرون فقط .. ومعنى هذا أربعة

مساعدون ..

تهبدا لإنزال الآثار ..
 أربعة رجال يحملون تابوتاً ضخماً ويضعونه
 برفق على عرسان خشبية لرفعه ..
 أحمد كمال يتابع بحرص وضع التابوت ..
 موكب التوابيت يتقدم في الفجر .. تابوت
 بعد آخر ..
 اللبدي بك على جواده .. يرافق الموكب (٣) ..
 اللبدي بك :
 - احترس .. نحن نمر بمنطقة العرصات
 يستمر الموكب في المسير ..
 نرى في الضوء الخافت .. ألم والقريب
 يتلصصان على الموكب الظاهر في الخلفية ..
 .. بين جدري مصطليين يقف ألم والقريب
 وخلفهم أولاد ألم الثلاثة .. تبدأ بشائر
 الموكب بمرور الرجال الذين يحملون التوابيت
 يأتي مراد ويقف خلف ألم والقريب
 ألم :
 (موجه كلامه لأولاده)
 - هاجمهم .. هذه فرصتنا الأخيرة ..
 هاجمهم ..
 ابن ألم :
 (في أسى وحزن)
 - الموتى .. هل هذا عيشنا ..
 تنوالى التوابيت خلال الموكب .. يلتقط
 ألم البندقية من أولاده .. ويحاول أن
 يصوبها على الموكب .. ولكنه يعجز ويتوقف
 ويسقط على الأرض في هدوء .. أثناء
 مرور آخر راكب في الموكب على جواده ..
 مراد مرتعداً من الموقف ..
 مراد :
 - يجب ألا يرانى أحد معكم
 ابن ألم
 (في احتقار)
 - اذهب للأفندية أبها الدنس ..
 القريب
 - دعوه
 يتركونه يمر بيلهم ويخفى ..
 - دعوه
 يقترب القريب من ألم .. وينظر من
 بين الفتحة بين المصطليين

اللبدي بك : (حائراً)
 - ماذا تفعل الآن ؟ قد نهجم من قبيلة
 الحربات في أية لحظة وهم يهتفون عدد
 رجائنا معا ..
 أحمد كمال :
 (يوجه كلامه لمساعدته)
 - كم عدد التوابيت ؟
 المساعد :
 - حوالي الأربعين ..
 أحمد كمال :
 - استعدوا لنقلهم إلى ظهر السفينة ..
 أطلقى كل المشاعل حتى لا يبدو أى أثر
 للعمل ..
 اللبدي بك :
 - سأجمع فوراً كل الوثائق بهم من أهل
 إلبادي ..
 أحمد كمال :
 - لا تدع أحداً يماوره شك فيما نحن
 مقدمون عليه ..
 عند فوهة البار فوق الجبل ..
 الحراس واقفون بالمشاعل ..
 (صوت هارس آخر) :
 - اطلقوا المشاعل
 (صوت هارس آخر)
 (صوت هارس ثالث)
 كانة يبلغ
 - اطلقوا المشاعل
 الحراس في نصف دائرة ممكنين
 بالمشاعل يطفئونها في حفرة في الأرض
 عند فتحة البار .. وتابوت مربوط بحبال
 يرفع ببطء .. أترى جالس بالقرب
 يدون في أوراقه
 (صوت المساعد) :
 - رمسوا الثاني ..
 مساعد آخر
 - رقم ٧
 تابوت آخر مرفوع بالحبال
 (صوت المساعد) :
 - تحتصم الثاني
 .. من فوق قمة جبل .. وتلقى الحبال

«انهض قلن تنفى
لقد نرديت باسمك
لقد بعثت ..»

الهوامش

- (١) اللنادين مقفولة من للفيلم ، وصورة قناع المرمياء السحط لم تكن مكتوبة فى السيناريو أصلا .
(٢) هذا المشهد كان فى الأصل هو الثانى ، وكان يسبقه مشهد أول نصليه كما يلى

وصول «جاستون ماسبيرو
للقاهرة (١٨٨١)

محفف بولات (صالة عرض الآثار)

أحمد كمال .. شاب من علماء الآثار فى السادسة والعشرين من عمره يلبس بدلة غامقة .. يأتى مفكرا فى الصلاة وهو يلقى بطائرات عابرة على الآثار المروضة ، فهو يهرف كل حجر فيها .. ينظر فى ساعته ثم يميدها إلى جوب مسديريته ثم يمارد السير مفكرا .. أحمد ينظر تلقائيا إلى غطاء أحد اللوابيت المعلق عاليا على العائط ويبحث فى سيرة وهو ينظر إليه ..

(صمت)

الوجه الساكن للتأبوت يبدو وكأنه ينظر محملا فى الفراغ من فوقه ويقف أحمد كمال لحظة متأملا

صدى صوت

(ينادى من بعيد)

— أحمد أقفدى كمال .. وصل المسير

ماسبيرو

(صوت حوافر خول وهربة يأتى من بعيد)

أحمد كمال يستدير تجاه الصوت .. (نهر النيل .. القاهرة) المرسى الخاص بمحفف بولات .. من خلال الباب الخارجى للمحفف ، البروفيسور جاستون ماسبيرو .. رجل فى أراسط العمر مدين البنية ينزل مسرعا من عربته .. البراب يندفع ناحيته ويحببه يسطيه ماسبيرو بالطو السفر ولكنه يحتفظ بحقية يده .

(داخل للمحفف)

أحمد كمال يتقدم تجاه ماسبيرو ويحييه

ماسبيرو:

(بالقلق)

— ماريوت باشا .. كيف حاله الآن؟

أحمد كمال يهز رأسه بأسف ثم يسيرن مطرقين جدا إلى جنب

أحمد كمال:

— مازال الطبيب معه ..

ويستمران فى سيرهما سامتين مارين بالتماثيل وقنارين المرض

ماسبيرو:

(قاطعا للصوت مكتوبا)

— لقد تصحوه بعدم السفر ولكن رغبته

الوحيدة كانت هى العودة إلى مصر ..

الغريب :

— لقد وصلنا إلى الوادى

المركب وهو يمر أمام مسجد مدينة هابر

فى لحظات شتوه للفجر

ثم وهو يمر أمام تماثلى مملون ..

قرويان يتابعان المركب .. وداع صامت

بعض القرويين يتجمعون على طول الطريق

بعض الجنود واقفون يؤدون التحية العسكرية

للبدوى بك وللمركب المهيب

يبدو تماثلا لأنوبيس فوق صندوقه وقد حملوه

وسط المركب ..

فى حمرة السماء وندى الفجر .. تأتي مبدات

متشحات بالسواد . يتكرن من الكاميرا ..

يصل المركب إلى صفة النهر ..

الباهرة وقد أصبحت كل أنوارها

فى انتظارهم ..

ونيس بجبابه الممزق يتقدم ناحية الكاميرا

ينظر إلى حيث الباهرة ..

أحمد كمال يتمم على اللوابيت على سطح المركب

البدوى بك فوق جواده .. يتراجع حتى

هضبة عاليه ثم يقف مؤدبا التحية العسكرية

الشاطىء مملوه بأهل القرية ..

وجوه حزينة ..

الباهرة تتحرك ببطء أمامهم ..

يصل الشاطىء مزيد من القرويين

الجنود على الجياد يرافقون الباهرة من على الشاطىء

ونيس يسير على شاطىء مهجور مبتعدا واحنا

يدخ على وجهه باكيا

ينظر خلفه للحظة ..

والدموع تتحدر من عينيه

وينظر خلفه للحظة .. تجاه الصوت

ثم يمشى مبتعدا .. عن القرية ..

والجبل ..

مثلا قبل أخوه ..

ومثلا قبل الغريب ..

ويبعدا فى الأفق ..

الباهرة وكلها مصحاة تصبح بعيدا كلوالة فى شتوه الفجر

وتكثت الصورة عليها ..

الصورة - هنا - إلى هذا المكان . المكان
الوحيد الذى ينتسب إليه .

أحمد كمال :

- عاد متكلها لأخبار جديدة .. لمواصلة
العمل .. تجاهل تماما أوضاع أطبائه وعدم
مقاومة الفراش ..

هذا كان مجهوده الأخير .. وبعد ذلك بدأ
يلهار بسرعة .. فى دوايمة من الكلمات
المحمومة .. يهذى بذكرى اكتشافاته أيام
الشباب ويهذى عن مقبرة السورابيوم التى
اكتشفها من خمسة وثلاثين سنة ويخطف
بين معابد إدفو ودفنة .. وأحياناً يسرد
قائمة أسماء الفراعنة التى اكتشفها على
حوائط معبد أبيدوس

ويخطف صوراً لها بينما يمران خلف نعت منكم . (جزء من منزل مارييت
المتصل بالمتحف) ماسبيرو وأحمد كمال يكلمان سورهما ربما يدخلان
عبر الفناء إلى حجرة الانتظار .. أربعة من علماء الآثار يقفون للحديث
فوردان الدمية بانتصاب ثم يقفان جانباً ويستأنفان حديثهما .

أحمد كمال :

(مستأنفاً)

- ولكنه يصعد دائماً ليذكر ورقة من أوراق الليرة
اشترانا من تاجر فى السويس وعائنه يريد أن يتحدث
معه - أنت - بشأنها .

ماسبيرو :

- وأنت .. هل رأيت الورقة ؟

أحمد كمال :

- رأيتها .. شير أن تاريخها لا يزال
غامضاً ..

يفتح باب حجرة الانتظار ويقدم عبره طبيب (فى ثيابه البيضاء) فى مكنون
يتنكر حوله بأحد ويرى ماسبيرو وأحمد كمال .

(وقد قوطع)

الطبيب :

(فيما يقرب الهمهم)

- بروفيسور ماسبيرو .. مارييت باشا يريد
أن يراك أنت وكمال أفندى .

يتجهان للدخول

- أرجو ألا ترهقوا بالحديث .

(أ) مشهد مارييت
شقة تطل على النيل (قصر الروضة بالميل) مارييت باشا مرتدياً ملابس
المنزلية واقفاً طويشاً على رأسه يجلس بفرده ناظرًا نهباً كليل ..
يستدير نهباً ماسبيرو الذى تقرب منه هو وأحمد كمال .. ماسبيرو ويحنى
أثناء تمية مارييت لها .

مارييت :

(بابتسامة متهاكمة)

- يا زميلى القديم

ماسبيرو :

(فى مدى)

- كيف حاله أنت الآن يا باشا ؟

مارييت يهز رأسه مدركاً حالته بأسى ويسكت لبرهة وجيزة

مارييت :

(متكلها ناظرًا إلى الاثنين)

- عندما يكون رجال الآثار حولى أشعر

يتصن اجلسوا أرجوكم (موجها الكلام إلى

ماسبيرو)

- هل جئت من طريق المتحف ؟

ماسبيرو وأحمد كمال يجلسان

ماسبيرو :

- نعم ورأيت النتيجة العظيمة . لقد عشت
معه وهو ينمو من مجرد مخزن إلى
واحد من أغنى متاحف العالم . وأخيراً
وجدت الآثار مكاناً تستقر فيه .

مارييت ينظر إلى أحمد كمال

مارييت :

(وهو يعنى ما يقول)

- الفضل يرجع لهذا العالم الأثرى الشاب
إلى جهده الصامت فى سنواتنا الصعبة
الأخيرة .. (موجها الكلام إلى ماسبيرو)
قل ماذا فعلت فى معهد الآثار المصرية
الجديد ..

ماسبيرو :

- لا يزال جديداً ..

مارييت :

(فى بطء وسرхан)

- كل شيء يبدأ هكذا .. الآن أصبح
الإنسان متكلها لأن وعرف حقيقة أقدم
حضاراته ..

كانت البداية منذ خمسين سنة عندما
استطعنا حل رموز حجر رشيد .. تلتفت
أمامنا آفاق جديدة .. المعلومات
والحقائق حولت الجوى وراء ذهب
الفراغة إلى علم له أساس .

(وهو يستولى بالتدريج)

- ولكن العصابات .. عصابات النباشين
والتجار الخبيثاء المتناثرين هنا وهناك ما

زالتا ويواصلون الارتباك من تجمعاتهم
الشهرية ..

مارييت وقد أرفقه لثمانه الفمائة يسند رأسه مسنناً
- القطع النهرية .. التي كان يجب أن
تكون في مستحقنا هنا ما زالت تجد
طريقها إلى تجار الآثار في كل العالم .

ويلتقط مارييت آلة بردي ويبد مرشش بارالها إلى ماسبيرو
- هذه القلعة .. كانت مع تاجر في السويس

أحمد كمال يشترك مع ماسبيرو في دراستها

ماسبيرو ،

(بينما لمخلص البردية)

- بردية جنازية .

صوت مارييت :

- لا توجد إلا في التابوت الداخلي

أحمد كمال :

(اقرأ باهتمام)

- بنجم الأول ..

(بينما يرفع نظره إلى مارييت)

.. من الأسرة الواحدة والعشرين

وفجأة نندب أحمد كمال مسحة من القلق وهو يراقب مارييت

ماسبيرو ،

(لا يزال يدرسها)

- أسرة ثم تكشف بعد

ماسبيرو يرفع نظره عن البردية ويلاحظ مارييت ويصمت هو الآخر .
يدخل الطبيب ذاهبا تجاه مارييت بينما ينهض كل من ماسبيرو وأحمد
كمال ولا يزالان ينظران في صمت .

وفي حדרو علمي فقد قام شادي بصوير هذا المشهد كما كتبه . على
الأقل فيما يتعلق بالقطعات داخل المنحرف - ولكنه في البداية استغنى عنه
شاموا وبدأ القلم باجتماع علماء الآثار كما سيقت الإشارة إلى ذلك . وفي
اعتقادي أن قرار شادي بحذف هذه المشاهد يرجع لعدة أسباب هي كما
يلي :

أ - ربما كان شادي يحاول أن يلقى الضوء على تطور الصور على بردية
بنجم والتي عثر عليها مارييت في السويس وبالتالي وصفت إلى معصرة
الآثار وعرضها على ماسبيرو لتكون بذلك هي بعض للفتيات الأخرى
المفتاح الذي بدأ به التفكير في خبوة يتبعها لمصون الآثار ولابد أن
تكون موجودة في الأقصر - وفي المقابل فإن شادي رأى بعد ذلك أن
تلك الصورة لا تقدم ولا توخر بالصيغة لقصة الخبيثة خاصة وأن
ماسبيرو في مشهد اجتماع علماء الآثار يعرف البردية ومصدرها في
حوارة مع الطعام مما يضي عن أي ذكر لها قبل ذلك .

ب - تدرى أحدث المشهد في منحرف برلاق كما هو مقدر له ، ويأتى
الحوار بين ماسبيرو ومارييت عندئذ عن علم المصريين والفتوح
للمتحف لكي يضم الآثار المبعثرة في كل أنحاء مصر وتحديق حلم
الأكرين بالمعاصرة على الحضارة المصرية منذ اكتشاف قراما للغة

المصرية القديمة كما جاء في الحوار . ويبدو أن شادي رأى أن هذا
المشهد بالأسفلة لشهد تالي بين أحمد أفندي كمال واليهودي بك
وحورهما عن فراعنة الأسرة الثامنة عشر العظيم سوف يزيد من
تكاليفه لنوع من الاستوارجيا لحضارة مصر القديمة على لسان
الأكرين فلكنني بالشهد الأخير فقط باعتبار أن الأول خارج عن
نطاق السرد لدرسي .

ج - يركز الشهد على شخصية مارييت الأثرى للفرنسي الذي يحضر
ويحرمه ماسبيرو والأثرى المصري لشباب أحمد كمال ، ومن المحتمل
أن شادي حاول أن يركز على شخصية أحمد كمال بمفرده طوال القوم
وتقليل دور الأجانب الأكرين ويبدو هذا واضحا في ظهور ماسبيرو
في مشهد واحد فقط ولقاءه دور بروجش بك رئيس بعثة الرحلة إلى
الأقصر - وهذه حقيقة تاريخية تماما - واعتبار أحمد كمال هو رئيسها
لذلك ألقى الشهد تماما خاصة وأنه لا ينضيف للسرد لدرسي لفة
إضافات جديدة .

د - تم تصوير الجزء الأول من المشهد داخل المتحف المصري بالتركيز
على اللصائل فقط لإعطاء طابع محض برلاق ، ولم يكمل شادي تصوير
الجزء الثاني من المشهد وهو الخاص بجناب مارييت باشا الشلق
بالمتحف . وقد كتب شادي أنه سيتم تصويره في قصر محمد علي
بالمندل وربما لم يجمعه هذا المكان بعد ذلك وكان سيحضر إلى بناء
ديكور خاص بهذا المشهد . وربما أتى شادي التصوير لزيادة تكاليف
الديكور في القلم ، ولأن تلك المسحة من الصعب قبولها بسهولة مع
شخصية مثل شادي عبد السلام الذي يعرف شاموا ما يكتب وكما
سيكشف المنظر . ولكن أنظم على اعتبار أن هناك ظروفًا إثناجية ربما
غيرت مسار تفكيره .

(٢) في الأصل بد أن ينتهي ماسبيرو من القراءة

رجل من رجال الآثار :

(قلعنا الصمت)

- صدى ما سمعنا قريب الشبه بنصوص

الأهرام .

ماسبيرو ،

- صدى بعيد وأنى من طبخة البعيدة

يفصله عن نصوص الأهرام الخان من

السنين .

(٤) في الأصل ...

- إنها تحمل كما هو واضح اسما يحيط به
خراطوش ملكي .. خراطوش الملكية
بنوعيت الزوجة المقدسة للفرعون هريهور
رسول آمون الأول وأم بتوجوم .. هي
الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين .

(٥) يقول ماسبيرو

- ثم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من

تاجر مجهول في طبخة .

ثم (فترة مظنة) حيث يبادل ماسبيرو مجموعة أخرى من الصور إلى عالم
الآثار الذي يقرأ عنها عدة سطور ثم يرفع نظره .

- ولكن ألسنا بعد ثلاثة آلاف سنة أمام
أدلة جديدة...؟

ماسبيرو

(من مسافة بعيدة)

كم حاولت أن أعرف سر هذا الجبل : جبل الموتى
وهناك الجميع القاعة ما هذا أحمد كمال الذي يظل
جالسا و هذه ينظر شاردا في الفراغ أمامه ..

اختفاء

ويبدو واضحا مهارة شاذي في إنهاء المشهد بجملته ماسبيرو التي تكلمني
لفريق أحمد كمال في مهمته لأن النسلات الخاصة بفراغ جبل الموتى
من المقابر المائلة بالآثار طبقا لكلام هيرودوت هو تشيع درامي للمشهد
بالإضافة لأنه كلام غير حقيقي بدليل ظهور مقابر جديدة في اللغزة
السابقة واللاحقة على كلام ماسبيرو في أكثر من موقع. كما أنه لا يصح
أن يدلل عالم الآثار بأقوال متقدمة من هيرودوت على موضوع المقابر
الأثرية المكتشفة.

(١٠) بعد انتهاء مشهد علماء الآثار كان هناك مشهد الحارين باعتبار أن
ما سبق من مشاهد هي مشاهد سابقة Avant titres على الحارين وكان
مشهد الحارين هذا كذلك

ظهور

(شاشة مظلمة)

عنوان

يوم حصر السجن

اختفاء

(في الفجر المبكر)

جبل الدير البحري

الأقصر - قبل

(صوت رياح خافت)

يتغير الضوء تدريجيا إلى فجر وتظهر شجرة خفيفة ..

بالق الحارين

تتلاشى للشجرة تدريجيا .. أول شمع الشمس يلمس قمة الجبل .. الجبل
في وضع النهار .. يتكشف الصخر .. تتكشف الخلال .. الظهور .. تهبط
رياح مثيرة .. تنتشر ظلال السماء .. وترتفع حتى تغطي المكان .

(صوت الرياح يتصاعد)

(١١) بعد رفع الستارة عن اللابورت ألقى شاذي بعض الأسرار التي كتبها
وهي :

كويين من الرجال :

(يتمتعون)

- بسم الله الرحمن الرحيم .

- أشهد أن لا إله إلا الله .

عالم الآثار (أو أحمد كمال)

(متعجبا)

- بردية جنازية أخرى للملكة حتوتى ..

هي الأقصرى من الأسرة السادسة

والعشرين.

عالم آثار آخر :

- لوحة خشبية ؟ (بقرا بصوت) الأميرة

نسخونسو.. زوجة بلوجم الثاني

ماسبيرو :

- وقد عرضت هذه اللوحة للبيع في

باريس سنة ١٨٧٨

يشيع ماسبيرو صورتين مكبرتين في منتصف الشاشة لتمثال جنازى
صغير مصور من أمام والخلف.

- وهذا تمثال جنازى صغير مغطى بالمنما

الزرقاء وعليه ختم القرعون بنوجم

الثاني .. رسول آمون الأعظم أيضا من

الأسرة الحادية والعشرين.

(٦) في الأصل ..

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة في

وادي الملوك ولا الملكات ولا في وادي

الأشرف .. ولكن يمكننا أن نبدأ

الحفريات في ..

ورأيت أن شاذي استعاض عن ذكر الأماكن الأثرية للتمحده بكلمة
(طيبة) وألقى سؤال عالم الآثار عن إمكانية الحفريات.

(٧) كان أصل الجملة

ماسبيرو،

(أحمد كمال)

- هل هناك شيء آخر قبل أن تنتهي إجتماع هذا الموسم

الأخير ؟

فأضاف شاذي هذا البنادي : أحمد أفندي كمال حتى يتم تعريفه لأنه ألقى
المشهد السابق الذي كان يجمع أحمد كمال وماسبيرو ومارييت والذي تم
تقديم شخصية أحمد كمال فيه ، ثم عدل أيضا من صيغة السؤال وأصبح :
قبل أن تنتهي إجتماعنا الأخير لهذا الموسم ؟ أوصح السؤال أكثر منطقية.

(٨) سجد في هذه الوثائق ما يساعد.

جملة مضافة إلى الحوار، غير موجودة في الأصل.

(٩) كان هناك بعض جمل الحوار، بعد جملة ماسبيرو تم إلغاؤها وهي :

عالم آثار آخر

- إن أغلب مقابر هذا الجول قال عنها

هيرودوت منذ ألفي سنة إنها فارغة.

أحمد كمال:

(١٥) كان من المفروض أنه مزج، وسجله شاذي بالتلف
(١٦) في الأصل

- احتفظ بهجراته هذه للأقدية والمراس
الذين ينتشرون في الجبل كالمطاهون.

(١٧) بعد كلمة القريب: أسرعوا ألقى شاذي تفاصيل كثيرة لسمود
مجموعة الرجال الجبل وكلماتهم عن الحراس وبين دخولهم بدر القبرة
ورضع بدلا من كل ذلك كلمة قم: تصمونى وألقها بشهد بدر القبرة
على الفور.. والتفاصيل الثلاثة هي كما يلي:

صوت القريب :

(هاصا في عصبية من على بعد)

- أسرعوا يا أولاد النم

ينقدم ونيس

حتى يترقب إلى جانب عمه وأخيه مطوما ..
كمن ينتظر الأمر بالتقدم

(لحظة سكوت)

صوت القريب

(هاصا هن أقرب)

- أسرعوا قبل أن يهجموا

يستدير النم، وينقدم إلى الأمام في وقار، مهموما، يصعد نهام القريب،
للقريب ينظر من أعلى، ويتنفس بصعوبة .. ويبدد المساعدة .. لم يمسكه
بها، وبمساعدة نوبته يتسلق الصفر إلى مستوى القريب للقريب يد يد
ثانية إلى الأخ.

القريب

(هاصا)

- خذ يدى

ولكن الأخ يتجاهل مساعدته، ويتسلق الصفر، أيد تتساق صفرا ملحدا
شديد القنوة..

(صوت تسلق)

(أصوات تنفس بصعوبة)

النم ..

يتصحب عرقا وهو يزحف ساعدا، شرعا ملحدا في الصفر، وترقب
وينظر خلفه.

(صوت النم وهو يلهث)

القريب يتجه .. وعن قرب يديه، ونيس وأخوه .. ينظر خلفه إليهما، ثم
أعلى للنم المستقر، ويحذف ساعدا إلى جانبه، قم وللقريب يرفغان
ساكنين منهركي القربى، يرفغان ونيس وأخاه اللذين يتسلقان الصفر
بخفة، يساعد كل منها الآخر على الصعود.

القريب

(ورضا)

- لهم مغالب الأسود

- الحفر وسامح يا الله .

(١٢) فترة تم حلقها :

كورس

- أستم السابليون ونحن اللاحكون

(١٣) فترة تم حلقها

القريب :

(هاصا يهلق)

- يوم وصولهم .. كان يومك أسود

(١٤) فترات ملأه

بعد أن قال النم

- لتشرق اسمي وترعى قبيلته

(يقطع كلامه)

(يرتفع صوت هذو الخيل من جديد)

ينطق حديث النم ونظ كل من ونيس والأخ والنم ساكنين

أصوات بعيدة

(أ) يأتي صداها من الجبل

- قلب

- من هناك ؟ ..

الأخ يرفع نظره إلى الجبل، النم ونظ بلا حراك متصافقا منظرًا ترتف
الصوت

أصوات بعيدة

(تهيب)

- حراس الجبل

في الخلفية يرى حراس الجبل. حالها على قمة الجبل

أصوات بعيدة (١) :

- يروا في سلام

ويصاحد بصوت هذو الخيل

مرة أخرى .. ثم يغشى ..

الأخ ينظر بذهاب نهام الحراس ثم ينظر إلى عمه مفكرا .. ونيس وقد أظن
عليه الحزن لا يلاحظ أي شيء

(ولا يسمع سوى صوت تهيب النم

الخافت)

وقد ألقى شاذي كل هذه الأصوات والجميل وانطلق إلى تكرار النم لجملة
مرة أخرى كما كتبها

- تشرق اسمي وترعى قبيلته .. قبيلة

السلامة.

ومن القرائن أيضا أنه قد غور اسم القبيلة من السلامة (نسبة إلى سليم)
إلى اسم الحمرات وذلك ليمانا من أي تشابه مع أسماء موجودة في الأتصر
ترتبط بنسبة خبيثة للنيز البحري.

العم وما زال يرقبهما .. يرمى مولفنا ..

العم :

(وهو يتلفس بصعوبة)

- وضاد المهر الجموح .. ولكن أمامهم

الكتور ..

ويرثك العم على مستنقاف اللماق

(يلقح حوافر غول مرة أخرى)

العم والقريب ينظران بسرعة إلى أعلى .. ويجذبان عبا متبهما للكتكين،
ويطمان رأسيهما .. ونيس والأخ يتسلقان في عجل المسافة، للقصورة
الباقية .. وينبطمان على الصخر عند أقدام عمهما .. وعلى الصخرة التي
أمامه شرا، مشاغل بعض حراس الجبل، على خيولهم ..

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٤

صوت :

(يجيب)

- تمام ..

(صمت)

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٧

صوت :

ونيس والأخ وقد انكشأ متابعين للنظر في انتهاء الحراس.

(تتلاشى الأصوات ووليع حوافر الغول)

ينزع العم والقريب عبا متبهما للوردارين وينظران في كره ومرارة ..
ويصممان الصخرة المنكس من المشاغل حتى يتركهم في ظلام مرة أخرى.

القريب :

(هائما)

- للفتنة على أيام الأفندية والحراس

بأخذون كل شيء ويسموننا نحن اللصوص

العم :

(يكاظمه بمنف)

- أخرس

القريب يدفن جبينه في الصخر ويخبطه بمصبوبة عليه .. ليكبح جماح
غضبه ..

القريب :

(بصوت يشبه الضجيج)

- اتركني .. الغل يكتنني ..

ولكن العم يتردد ساكنا .. للصخر ناظرا أمامه .. حتى يتلاشى الصوت
شامًا.

العم :

(أمرًا في حزم)

- انزلوا ..

يفتت لونيس والأخ في سفيرة لاذعة ..

- انزلوا .. كالأفاعي ... كالضباع

كالمقارب .. سموها كيف شئتم

يزحف الأخ إليه طامًا وكأنه في خدر.

- .. ذهب الدنيا في هذا الجبل ذهب فوق

ذهب ..

العم ناظر أمامه بلبات يبدأ للزحف .. ويغمه البقية .

- أكبر من شرف الأفندية ..

وزمانهم .. أقوى من حراسهم

وأسيارهم .. انزلوا ورائي .. أنه لنا

قمة الجبل تشرف على قم لا نلتقي

رفجأة ترتفع يد ..

ممسكة بالحافة ..

ويظهر رأس العم ..

يلتفت حوله في حذر

ثم يطل إشارة لمن يقبونه

ويتسلق الجزء المتبقى ..

ويبلغ مسطريا على الصخر

ويزحف خطوة ..

ثم يترقب

ويلفت حوله في حذر مرة أخرى

الأخ وونيس ..

يرتفعان إلى الحافة التي وراء العم والقريب يتبعهما

الثلاثة يزحفون دون العم

ويسلمون إلى المسافة المتبقية

وبواسطة جبل ..

يهبط واحد نر الآخر

ويخطف يظهر العم من جديد ..

يراقب محققا في الاتجاه الآخر

مغطيا نزلهم ..

ثم ينظر للعم خلفه في انتباهم.

الصخور للشاهقة ..

القريب والأخ وونيس ..

وهم مقفون في الهوام

أثناء هبوطهم برسلة الجبل

يخترن بين فجوات الصخور المردية
وعاليا على القمة ..
لهم ما زل يضلهم ..
ثم يغير موضعه .

القريب والأخ ورنيس
لأنه هربهم بين فجوات الصخر
المردية ..
القريب
يلس الأرض ..

فدى همتة مخفية تترسب للصخور

(مواقع التصوير الحالي الألفس)

بينما يظهر الأخ ورنيس هابطين ..
القريب يقترب ..
ناظرا إلى أعلى ..
فدى لهم عاليا على القمة ..
وهو يبدأ الهبوط ..

ينظر القريب خلقه إلى الأخ ورنيس
ويشير إليهما أن يبقيا في مكانهما ..
ورنيس والأخ ولقان قرب
جانب الصخرة ..

وهما يحرلان النظر من الم إلى القريب
في صمت ..

القريب ..

يستدير ويحرك في فصول
تجاه حافة الهضبة ..
ثم ينظر إلى أسفل ..

ورنيس والأخ واقفان بلا حراك
وهما ينظران إلى أعلى .. منتظرين
تظهر قدم الم هابطة ..
يسقط على الأرض ..

ولكنه ينظر ..
ويرشك على الوقوع

يصل ورنيس إلى الم ..

مساعدا إياه على استعادة توازنه
ثم يخطر للمخلف إلى مكانه السابق
وكأنه قد أنجز ولها متاعا
لهم ..

وقد تأخر لهذه الصخرة غير المترقمة
ينظر بعيدا للحملة وهو يفكر
وسرعة يتجه للقريب
إلى الجبل
(الذي كان يستعمله الم في الهبوط)
ويطبله بين الصخور ..
يحرك الم إلى الجانب الصخري
ويلحق به القريب
ويركبان بجانب كتلة حجرية
عن قريب من ورنيس والأخ ولكن دون
أن يلحظا ..
ويبدآن في تحريكها ..

ورنيس والأخ
وهما ينظران إلى الكتلة الحجرية
في دهشة ..

أبدى الم والقريب نزول الكتلة الحجرية
فيكشف عن بداية بحر مظلمة
(البرار التاريخية المتبقية - الفترة)
(صوت الكتلة الحجرية)

ويرى خلال النظرة المردية إلى أسفل
مستطيل داكن مظلم ..
نعت في صخر للهضبة ..
ويكر المنظر حتى يبدأ للظلام للشاشة ..

وهكذا يصبح أن شادي قد حذف الكثير من تفاصيل المشهد التي كتبها
واكتفى بما تم سرده في نص السيناريو المرسوم .. وأغلب الظن أن ما
دعاه إلى ذلك هو جملة أسباب نوجزها فيما يلي :

أ - ربما كانت أغلب هذه التفاصيل المزدخنة ترمض بجلاء لأعين الشقيقتين
أن هذا العمل الذي يقرمان به غير مشروع، وأن هناك أندية وحراسا
في جانب ولصروها في جانب آخر وهو ما جاء ذكره على لسان
القريب. ولعل شادي قد اكتفى دراميا بجانب اللجوء في جملة الشقيق
الأكبر الذي تسامح عن سر اختصارهم لهذا الطريق الذي هو للماعز
وليس للبشر.

وأينما حتى تتحجج المساجاة أمام أعين ورنيس داخل الصخرة بعد ذلك
عصفا يجر الم للرجاء من فلاحتها ببلمة ويطلب منهما الذهاب بها
إلى أيرب الناصر، فيصعب الصعوبة واضحة أمام أعينهما وهي أن أباهما
كان لصر آثار. وتعدنا يسمح العوار مكشورا إلى هذا الحد قبل مشهد
الصخرة، لآبد ويتفكر لإرهابهم للدرامي معناه وسحره في الوقت نفسه.

ونيس يصل إليه ..
ويصلطف في عمر قد رست على
جدراته أشخاص غريبة .. مرسوم
على الجدران ..

ثمابين ..
أشخاص بروجوه حيرلنت ..
ثمالب ..

ظلال هؤلاء الذين يسجون
أمام ونيس تغطي أجزاء
من هذه الرسوم .. كل حين وآخر

حتى تصل إلى غرفة مقفها مخفض ..

ويبدو أن شادي قد قام بإلقاء تلك اللقطات على اعتبار أن دخول
العائلة المقبرة بغرض سرقتها رست ضوم الشاعل أن تمكن الصبية
للمنار ونيس وأخاه من التطلع إلى الجدران، ولكنفى برؤية انعكاس ضوم
لشاعل على المناظر المصورة على اللوابيت المكسدة على الأرض، وهو
الأمر المنطقي هذا علاوة على أن المقبرة وهي الخاصة بالأسرة العائدة
والمشترين للملكة تسكنس زوجة بنوجم الثاني والتي تم اغتصابها أساسا من
الأميرة نعاى والتي كانت متزوجة من الفرعون أمس، كانت عبارة عن
قاعة مقفوة في المسحر دين أية نقوش، وقد ذكر لي المهلنص صلاح
مرعى أن شادي لم يذكر له أبدا أنه يرغب في نقش جدران يذكور المقبرة
التي تم تشييدها.

(٢١) قبرة مضائق .. من أول منذ ملوات وأنا أحمل أشياء لأويبه وعلى
.. ألا يوجد من يفتقه منصوره فينطق .. وإضافة هذه الجمل فيها كذاه
شديد من شادي فمن غير المقبول ألا يتعرض الشابان لرؤية هذه الآثار من
قبل إناذات هذه هي مهنة أبهم .. لذلك فقد صاغها بأنه كان يحمل هذه
الأشياء ولكن لم يكن يعرف مصدرها باعتبار أن ذلك سر طبعها وهذا أمر
منطقي وطبيعي.

(٢٢) قبرة ملطاة .. قبل أن يرد القريب على الأخ بكلماته ..
في القاعة ..

الأم ترفع نظرها في يده إلى الأخ
بلطف في روية عن مدلول لكلماته ..
الأم :

— أين ونيس ؟؟

وقد أبل شادي هذا السؤال فيما بعد حتى لا يفتد ليقاع تبادل الكلمات بين
الأخ من ناحية والمعلم والقريب من ناحية أخرى.

(٢٣) هذه اللقطة كانت كصوت مسموع Sound off على مسورة لوتيس
وهو مسند إلى الماط في السمر، ولكن شادي أخر هذا التأثير إلى أن ترد
الأم للقول .. ويشرف للفر ..

(٢٤) أصل الجملة ..
— مائة قم تأكله أنت لو جاعت ..
(٢٥) أصل الجملة ..

بـ بالطريقة نفسها فإن ذكر المذهب المروني عند نذله لأولاد أخيه أن
وزحفوا كالأفاعي فإن في بطن الجبل ذهبيا ينتظرهم ، أمر يفتد كل
سحر للسفاجة التالية في المقبرة عند رؤية القلادة الذهبية سواء
بالصبية للشقيقتين أو حتى للمخرج نفسه.

جـ - المشهد يفتدى على تفاصيل كثيرة للصمود إلى قمة الجبل ثم دفع
كلمة مسفرة للوصول إلى بار المقبرة، وذلك أمر علاوة على أنه لا
يصلى أي جيوغرافية للمنطقة لكي يميز المخرج موقع المقبرة في
جبل النوير البحري، فإنه بعد ثثرة لاسائل منها كان شادي - وهو
المشهور عنه بالإيجاز والتلخيص الشديد - ذكيا في التخلص منها
والدخول مباشرة في المشهد التالي.

د - ربما كانت التفاصيل الكثيرة التي دونها شادي للوصول إلى بار المقبرة
كان هدفه الأساس فيها إظهار مدى صعوبة الوصول إلى هذه المقبرة
المهجولة والتي قام فراعمة الأسرة الراحدة والمشرين باختيارها لدفن
مباروات الدفاعة المنظم فيها وإعادة تكفيهم. وهذه الصعوبة تبدو
مطلقة، إلا أن الحراس أو الأتربين قد اعتدوا إليها بسهولة. لذا كان
إظهار هذه الصعوبة البالغة في الوصول إليها من الأمور التي ترجع
نيتها، إلا أن الإحالة التي تراكب هذا العرض بالإضافة إلى شكل البئر
المصورة في مشهد المقبرة وصمرته جعلت في الإمكان الاستغناء عن
هذا الجزء بالكامل دون أن يخل ذلك بالحنى.

(١٨) أصل الجملة

الأم :

— هل ينتظرنا ونيس هنا حتى نعود ؟

(١٩) أصل الجملة

ونيس

— جئت تنفيذا لمشية أبي

(٢٠) جزء تم إلقاؤه بعد جزء انتهاء الجمع إلى داخل السمر .. وهو كما
يلي:

ونيس يؤخذ ..

بينما ينعطف إلى عمر مهم آخر

ومنوه المشعل يصل إليه ..

الأخ ..

يتحرك عبر السمر ..

ويعد فترة ..

ينظر من فوق كتفه ..

(وقد شكك منه بعض للثق)

نجاه ونيس ..

ثم يستدير أمامه عندما يصل إلى المشعل

عند نهاية السمر .. ثم ينعطف

ليكتشف عن القريب ولنا بلا حركه

ينظر وقد خفض عينيه ..

مع جمد للتمثال الخاص برمسوس اللاني الزواق في الصمود وهو بدران
رأس، وهو أمر على الإيمايات الجديدة.

(٢٥) عبارة مضافة إلى جملة الترتيب لم تكن موجودة في الأصل .. (فهر
الوجود الذي يعرف السر) وأضيفها في أنها تؤكد على أن السر معصور
بهمم الأربعة: المم / القريب - الأخ - ونيس، ربما أن الأخ قد قتل في
الشهد السابق، فيصبح ونيس هو الوحيد بخلاف المتحدثين طوما. وربما
أيضا تسمى هذه العبارة إشارة أو تلميحاً من القريب بالرغبة في التخلص
من ونيس هو الآخر.

(٢٦) في للسنداريه مكتوب: "يقول لهم شيئا ماء .. ويبدو أنه أصناف
الغبار حتى يؤكد على الشهد التالي الذي يجمع بين إلقاء المم ومراد بعد
ذلك.

(٢٧) في الأصل غير ذلك وهو كما يلي :

مراد :

(بدشة)

— أرحل ؟! ولم أرحل .. مسوف ألتج

لكانا صغبراً قارب الغينا .. وما قد

جاءت معي ألبتا عسى تساعداني ..

(ينظر بحتان للبنتين)

فتيات مخلصات ..

(يلاهمون)

زينة .. ووسيلة ..

وقد قام شادي بنفيس الحزاز كما وضعنا، فجعل فتح الدكان مراتبها يتقدم
الأفندية، ويتركز فقط على شخصية زينة باعتبارها هي الشخصية، وألقى اسم
ابنة المم.

(٢٨) فقلت ملامة من هذا للشهد بعد لقرب الباهرة الليلية :

يظهر أمد كمال ومساعدته وقبطان

المركب والفتن على سطح الباهرة

للديلة ..

مراد والفتانان

يقفون ويراقبون الباهرة ..

زينة :

(مشورة في فرح)

.. مراد .. انتظر كل هذا العز ..

الغرياء الأثرياء ..

مراد :

(يتمعن)

.. أثرياء .. هم حقاً .. يا زينة ..

(ينظر إليها مصحفاً)

— فلتعش أنت أولادك عندما يسألوك

يوماً ما .. لماذا يعلن اسم سليم في

كل اللوبان حولنا ..

(٢٩) فترة محذوفة قبل ذلك وهي ..

في السر ..

ونيس واقفاً بلا حراك،

شبح أسود مند ضوه فحة نهاية

للمر ..

صوت الأم :

(بختان)

— إنه أصغر من أن تتركه وهيدا مع كل

أحزانه ..

ونيس يحركه مرددا نواه القاعة ..

(٢٧) أضفيت هذه الجملة على لسان الأم ولم تكن موجودة في النص

(٢٨) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

— الدنيا ظلام هنا .. هل رأيت منذ أن ..

(٢٩) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

— تكلمت معه إذن .. كان معجبا به ..

(٣٠) عبارة مضافة إلى جملة الأخ لم تكن موجودة في النص

.. — إن عائلتي المضطرب لا يقدر على

الصمت

(٣١) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

— كان شريكا إياي .. كان لي الراعي ..

(٣٢) فترة ملامة بعد هذه الجملة وهي كما يلي :

الأخ يجذبه بعزم من ..

فحة جلبابه

الأخ :

(بازدراء)

— أنت تماماً مثله ..

الأخ يدفع بونيس بعيداً ..

ويقفا يرتعد غضبا ..

— كالتفرياء نختلج .. كل له طريق ..

الأخ يستدير ويسير

مبتعداً إلى الخارج ويختفي ..

بدلاً يركع ونيس حيث سقط

حائناً رأسه ..

ويبقى في صمت ..

(٣٣) بعد ملامه الشراح لانشاة كتب شادي الانتقال إلى للتملة التالية للبيدين

الزرقاين عن طريق المزج ولكنه لم يفس ذلك.

(٣٤) مدون في للسنداريه (أمد تشارلي مفلون) ويبدو أن شادي غير

السكان إلى معبد الرامسيوم، لأنه عند وقوف ونيس بعد سماع صفارة

المركب، وتكون زاوية الكاسيرا من أسفل، يصبح رأس ونيس تماماً مطابقاً

على ما نراه ، أى أن التكديرا من موقع وثيق ونيس ومراد .
صوت مراد :

(بحركة تشويحية)

• أنطاكيا يارب .. رئيس الأندنية بنلسه .

(٤٣) يابى شادى للشهد بدويع الممضين ومرافقهم لأحمد كمال
والتكميرا تتكلم من وجهه السامع إلى جذوع الخلل إلى الفناء ثم مزج
للسهد اللالى .. ويكتب شادى (نهاية الجزء الأول) .. وقد ألقى شادى
المزج كما أنه أنهى هذا الشهد بقلعة ونيس الواقعة كتتمثال جامد ، وهذه
الفترة الأخيرة غير مكتوبة فى النسخ الأصلية بل تم نقلها بناء على لقطات
الفيديو .

(٤٤) عبارة ملغاة

ونيس :

• وهذه كتله ..

(٤٥) فى الأصل ..

الغريب

• هذه كف تكبش على كدر .. لن نكرا

أبدا

ونيس :

• أى قدر نكرا فى كف من حجر ؟

(٤٦) فى الأصل ..

الغريب :

• جويش تسير إلى لامكان .

(٤٧) المفروض أن هذه العبارة كانت على لسان ونيس بكل بها عبارات
الغريب ، ولكن فى الفيلم قال الغريب العبارات للثلاث كلها .

(٤٨) فترة مصانة فى الفيلم لك توضح أن رجال القبيلة يملكون وصية العم
(والقوة عن بعد) ويصبح الأمر منطقيا عندما يتعرض للغريب للضرب بعد
ذلك على يد القبيلة .

(٤٩) فترة ملغاة .. بعد نداء الملاحظ ..

ونيس لا يتركه

الغريب

(مشجعا ونيس)

• تعال ..

ونيس

(متريدا)

• آ .. آ .. لدى أشياء أخرى

ونيس يرم بأن يستدير ..

والغريب يمسك بذراعه ..

صوت الملاحظ :

(فى الخلفية)

• هيه .. ما اسمك ؟

يستدير الغريب نجر للملاحظ

أما غرياء .. لا ..

هم الأندنية يا زينة البنات ..

ملك هؤلاء الرجال الأقوياء لا يجب

أن يقتلوا هنا غرياء ..

وسيلة :

• هم غرياء .. بالنسبة لنا .. حتى الآن

زينة تصحك بعواء وتستدير بضحك

ولكنها تلاحظ ونيس ..

فتوقف متسيرة ..

ثم تلفت إلى مراد ..

زينة :

(تناديه هامة)

• ابن كبير السلاطة ..

مراد يؤخذ ..

يستدير مثلثا حوله باحسا ..

مراد :

(هائما بسرعة)

• اسكتى يا غيبة

حتى يرى ونيس ..

بغير تعبير وجهه ..

ويضحى لوريس محويا بطريقة

مبالغ فيها ..

ومن الواضح أن شادى قد قام بإلقاء هذا الحوار على اعتبار أن تقديم
الأندنية مرة أخرى أمر لن يضيف جددا ، ومسألة الإيحاء بغوايتهم عن
طريق زينة وسيلة أمر مشكوك أن يضيف لشخصية الفتاتين أكثر . ومن
المحتمل أن الوصول إلى جمل شخصية زينة شخصية صامعة لا تتلق
وبالتالى إلقاء كل هذا الحوار . تبدو بجمالها وسط كل هذا . الجور وقوما بعد
كشيء ملىء بالأسرار بالنسبة لوريس ، ربما كان دافعا قويا لشادى للأخذ
بهذا الانجاء .

(٣٩) فى الأصل ..

مراد :

• الهدوى بك وحراسه .

(٤٠) فى الأصل ..

مراد :

• سوف ترى أباما عجيبة ..

(٤١) فترة غاباب خيل الهدوى والعراس إلى السمنة لاحتقال أحمد كمال
كانت سابقة على حوار ونيس مع مراد فى السونابور ، ولكنه تم تأخيرها
إلى هذه اللحظة فى الفيلم وهى مسألة ترتيب وتوقيت لا أكثر .

(٤٢) فى الأصل كان هناك تعليق من مراد تضمنه كصوت خارج الكادر

واللاحظ أن شادي ربط هذا المشهد ، والمشهد التالي الذي يجمع فيه بين أحمد كمال وروثين في السيناريو ولكنه في الفيلم جعل ممسك الأفندية في العمق وبعد ذهاب القريب ناحية الممسك بدأ المشهد التالي بهضبة بهبان الماركة ثم جلوس أحمد كمال أمام خريطة المنطقة وبهذا فصل بين تتابع الأحداث ووجدنا ندخل ممسك الأفندية عن طريق نقلة بصرية بين شكل جهال وإحدى القلعة في المنطقة وشكلها في الخريطة الطبوغرافية أمام أحمد كمال داخل الممسك ..

(٥١) عبارة متعائلة على لسان أحمد كمال يستهل بها المشهد..

(٥٢) أستاذ شادي هنا حواراً بين البدوي وأحمد كمال لم يكن موجوداً في السيناريو على الإطلاق بدما من «لقد ملكت كل ممرات هذا الجبل وكلها مهجورة..» حتى «كل هذه المنطقة تحت حراستنا» ويبدو أن شادي قد استشعر بأن أزمة التقييم يجب أن يتم التأكيد عليها ببعض المهارات التي تبرز هذا الصحن .. وهو الصراع بين الأفندية والممصرين الآثار فالأول يحارل الوصول إليها للحفاظ عليها والثاني يعرف مكانها ويحارل سرقتها .. كم أن هذا الحوار المتبادل قد أصبح مدخلاً ملهياً للكلام عن الحضارة المصرية وعظمتها التي تقال بعد ذلك.

(٥٣) استبدل شادي فقرة في السيناريو يتحدثون فيها عن منازل القبيلة ، بخلاف سرت الدوايح والحديث عن وفاة كبيرهم .. والفقرة كانت كما يلي :
البدوي ينظر بعد لحظة سكوت
إلى موقع آخر ..

البدوي :

— هل رأيت مساكن تلك القبيلة ؟

أحمد كمال يتابع نظرة البدوي ..

أحمد كمال

(بدون اهتمام)

— نعم

فهرى بيوت قبيلة سليم ..

(لقراءة)

البدوي .. يضع قدميه

بأبواب على مقعد صغير أمامه

البدوي :

— إنني أراهمهم .. وانتظر ..

(٥٤) في الأصل .. قبيلة السلايمة

(٥٥) في المشهد كله يكتب شادي اختفاء أو ظهور زينة أو ونيس خلف التلال ، وقد تم استبدال الكلمة بالمصاحب طبقاً لما ظهر بالفيلم .

(٥٦) بعض الحوارات المضافة في بداية المشهد

مراد :

— معذرة ياسيدي .. فإن ابنة عمي فتاة

طاشنة ..

(بأهوية)

— اذهبى يازينة البنات .. لا تقلى هكذا

وقد نفذ مسرعة ..

القريب :

(للملاحظ)

— انتظر .. صبراً ..

وقد نفذ شادي المشهد بأن جعل ممسك الأفندية أسفل تل عالٍ بعيداً عن ونيس والقريب ، ولكننا نراه ، ويأتى صوت الملاحظ حالاً في صدى وهو يقول : تمالوا .. لتفريوا ..

(٥٠) فترة أخرى مضافة بعد توديعهم لبعض ..

يجرى القريب يصنع خطوات ثم

ينف ويستدير ..

ينظر معذراً نحو ونيس

الملاحظ :

— أسرع

القريب يلتفت نظرة سريعة على

الملاحظ وقد نفذ مسرعة ثم ينظر

خلفه إلى ونيس ..

القريب :

(في عجلة)

— سلام لك يا أهي

يستدير القريب ويجري نحو

البوابة ..

الملاحظ :

(ويسمع صوته خافتاً)

— اسمك ؟ ..

من داخل ممسك الآثار ..

صوت :

(صوت خافت)

— اسمك ؟ ..

البوابة تقطع ..

ويرتكز ونيس بالخارج ..

وحيداً .. وسط منظر

أجرد خالي ..

ونيس ..

بحركة بطيئة عبر السور

ويراقب ما يجري بالداخل ..

(صوت العمل يتصاعد تدريجياً)

ويراقب ما يجري بالداخل ..

في الممسك

الأفندية وهم يصلون ..

يترجمون ويصلون ويكتفون

أصوات:

(فى قلق)

- يا نذير الشوم..

المائثة تجميع محمضة بيمتها بضا

الطور نهيط من السماء وتغضى

بين الأشجار

ونيس يجرى وحيدا..

مقتربا وسط العاصفة..

لم تطفى ظفها فى عبايتها

... ويهجمها آخرين..

يظهر ونيس شافا طريقه خلال

المركب.. ويستأنف طريقه..

يحمى نفسه من دفعة قوية من

الكراب.. تصحب كل شيء.. لكن

ونيس يستمر فى عدوه..

حتى يقف لاهثا..

(٦٢) قام شادى بتغيير المشهد خلافا لما كتبه، فبعد وقوف أوروب على

ظهر الباهرة يكتب شادى أنه على الشاطئ ويأتى إليه المساعد ويهوى

بينهم الحمار المكتوب.. أما الفيلم فإن هذا الحوار يتم فوق ظهر الباهرة ولا

يتم نقل أوروب إلى الشاطئ إلا بعد ظهور الرجل المائم فى الأفق.. وهذا

أكثر منطقية قليلا ضرورة لانتقال أوروب إلى الشاطئ إلا إذا حضر رسول

القبيلة بالفعل وخاصة بعد معرفته بهذه الظروف المفاجئة.

(٦٣) فترة ملأنا قبل هذه:

رجال أوروب يقفون على مضض..

رجال أوروب:

(بصمبة)

- يا سيد..

(أعلى)

يا سيد.. ففعل قبل الظلام..

(٦٤) حوار مضاف من أهدا إلى يا ولدى، إلى «توقف يا أقمي».

(٦٥) أصناف شادى عبارة «أنت سبب كل هذا الشقاء» ليصبح الرد بعد ذلك

«تريد أن تتعامل مع مراد» أكثر منطقية.

(٦٦) من ردة ونيس على الشاطئ إلى رفع رأسه ثم بعد ذلك إلى نهوضه

كتب شادى الانتقال عن طريق المرح، ولكنه لفتى ذلك واستخدم السطح.

(٦٧) قام شادى بإلقاء منظر تمت كتابته بعد نهوض ونيس من على

الشاطئ بعد ضربه وهو كما يلى (يقول أن يرى القارب ذا الكفين):

الباهرة للنهيرة..

ترى من بين أعواد الغاب الطويلة

ونيس يقترب نالها..

على السطح..

أحمد كمال فى تفكير عميق..

أمام السعد ونيس..

(٥٧) الحوار المتبادل من جملة مراد «تريد أن تعرف لم جازم» إلى

«طبعا أنت خير من يعرف.. الجبل كله ملك لك» حوار مضاف إلى

السيناريو الأصلي وشادى هذا يعطى منطقية للصراع الدائر بين الأندية

ورجال القنبلة لئلا يكمل على معرفة أسرار الآخر.. أتمد كمال يسأل

عن القنبلة، ونيس والمم يتكلمون ويمرغون من الآخرين سبب محبة

الأندية فى هذا الوقت من السنة.. وذلك يصبح للأمور ملتحقا للدراسى

وسفوتها المطلوبة..

(٥٨) أصناف شادى حوارا متبادلا بين أولاد المم ونيس داخل وكر مراد

أصبح الحوار فيها إلى أنه زعم القنبلة الآن وأنه تمت السرقة حيث

صارحوه بما رآه من كلامه مع القريب والموارد المضاف من جملة «لا

نشل بالك بالأندية..» وهى «أنت فى حاجة إلى كلامكم لكى أعرف

من أنا..»

(٥٩) فى الأصل...

ابن العم

- انس أنزلناك يا ونيس.. لن يعود أبدا

مافات أنت وأخوك قد أصبحتما الآن

رأس قبيلتنا.

وقد لفتى شادى عبارة: «أنت وأخوك قد أصبحتما الآن رأس قبيلتنا» فمن

غير المعتدل أنه فى ظل جو التمرهنا ومعرفة مثل الأخ الأكبر، ويتم إلقاء

مثل هذه العبارات من أولاد المم ولو على سبيل التوبيخ.

(٦٠) قدم شادى عبارة «أعصب على أوروب» «وجعلها ومراد ينادلان

ونيس نشال الشواهي ثم وعد عبارة لا تفرج فى هذه الريح الماصف،

جعلها منطقية دخول زينة، أى أنها فى السيناريو الأصلي فى ترتيب

عكس.

(٦١) مشهد العاصفة.. أضيف إلى بدليته منظر ضرب القريب الذى لم

يكن مرجوحا بالسيناريو، ونفاجأ بالفرق بعد ذلك فى مشهد السعد وهو

مزق الملابس على أساس أن نستشف ما حدث.. أما الفنان الذى سبقت

منظر سفينة أوروب فى هذا المشهد فقد تم الاستغناء عنها وهى كما يلى:

الجبل..

وعاصفة ترابية.. تتغلغ التشجيرات

وتتقاذها الرياح..

الأرض والجبل يصعب رؤيتهما..

ومن الصعب التعرف فى أى ساعة

من النهار نحن..

للحين للذهبية..

ويد رجل ملثم.. يلفها فى فضاء

وهو يجرى..

الرجل المائم يخطى فى تراب العاصفة..

مركب من أمالي القرية يمر عبر للاشاة.

يحمون أنفسهم من العاصفة..

وهدى .. ومصورى .. فأقبل على ما
عزمت عليه يا أبى .. وأردك فى سلام ..

ثم يتحرك ونيس مبتدأ ببطء
ولكن بإسراع ..

مراد مدحشا .. بنيمه بخفة ..

مراد :

(مشجعا)

- قدنى يا سيدى إلى الطريق .. سوف
أتبعك كظللك .. سأهبط لك حياتى ..

ويتحركان إلى أبعد وأبعد ..

ونيس ثابتا فى صمت ..

مراد يترثر ويترثر مبهتها ..

(صوت مراد يتلاشى إلى أغلقت)

- إنك غير أبناء عمك بوقاحتهم ..

أنت غيرهم ..

(٧٤) عبارات مضادة غير موجودة فى الأصل ..

(٧٥) بعد فرار مراد كان مكتوبا فى الأصل ..

ينهض ونيس .. ويتحرك تجاه

الباخرة النهرية .. فى خطى ثابتة

ونيس :

- أين رئيسكم ؟ ..

(٧٦) للتفاصيل منذ إطلاق أعيرة النار ويظهر البدرى بك وأحمد كمال

وحديثهم مع ونيس واكتشاف أنه ابن سليم ثم صعوده للسفينة، كلها مضافة

إلى السرد ولم تكن موجودة فى الأصل بهذا الإسهاب، فلم يدون شادى

إلا وصول ونيس (البدرى بك لم يكن موجودا فى المشهد أصلا) وسؤاله

لأحمد كمال: لماذا جئت بكل هذه اللمدة .. ثم تحريره بنفسه على أنه ابن

سليم، ثم ي طرح على أحمد كمال - ألا ترحب بروجدى فى ذكرك، ويصعد

إلى السفينة ..

(٧٧) بعد صعود ونيس للسفينة ولقاء مع أحمد كمال، يضيف شادى مظهرا

لواحد ونيس مع أحمد كمال فى الكتابة وقد قام بإثباته طبعا وهو كما

بلى:

وفى حجرة خشبية خافتة الضوء

جلس ونيس فى مواجهة

أحمد كمال

ونيس :

- منذ اليوم الذى رأيتهم فيه .. عرفت

الفرارة والأحزان .. وضاع منى كل ما

أحببت .. لم يبق لى سوى جدران .. لا

أعرف كيف أفرقها ..

أنت تفرقها ..

وحتى الأحجار .. التى عشت حولها ..

يمشى ببطء، جولة ونعابا ..

ثم يقف عند السور ..

وينظر إلى أعلى تجاه الجبل

الجبل يرقد فى سلام

كخيمة منخمة ..

حاريا ما أؤمن عليه ..

ونيس .. كمن وقع فى فخ ..

يستدير ..

غير قادر على النظر ..

إلى الجبل أو الأفق ..

ويسير مبتدأ

(النهر فى الخلفية)

ويذكر أن شادى قد أدرك أن ظهور أحمد كمال مرة أخرى تشيع

دراسى أكثر مما يجب خاصة وأنه لا يضيف شيئا للأحداث الدراسية، بل

مجرد ظهوره فوق السفينة .. ومن الواضح أن شادى كان يحاول الجمع بين

المركب الذى تحمل أثر الجريمة للتي وقعت على أخ ونيس وبين المركب

الذى تحمل خصم ونيس العنيد ومتعقب سره .. وهنا فعل وإلقاء هذا السطر

خاصة وأن ظهور أحمد كمال بعد ذلك على السفينة عندما أخذ ونيس

القرار بإبلاغه بالسرد قد أصبح أكثر تأثيرا وتكفيها.

(٧٨) يذكر شادى هنا أيضا عبارة .. بأنوار مسكر الأفندية الآثار تتلاوأ

عدد قديمه أن يحاول الربط مع مسكر الأفندية، ولكنه ألقى هذا الربط

أيضا ..

(٦٩) فى الأصل ..

ونيس

(مناديا)

- استرح قليلا .. لا أقصد بك شرا ..

(٧٠) كان أصل العبارة: لم جاعرا إلى هنا .. إن عندهم ما يوزى كل ما فى

جوف هذا الجبل .. فقام شادى بتمديد لها إلى: ماذا يفعل هؤلاء الأفندية ..

وأخر العبارة الثانية ليضعها بعد قول ونيس: أجب عن ماذا يبحثون فيه ؟ ..

(٧١) عبارة تم تقديمها وكانت مكتوبة بعد .. ملعن اليوم الذى خرجت فيه

للحياة ..

(٧٢) عبارة مضافة لم تكن موجودة بالأصل ..

(٧٣) كان هناك حوار متبادل - بغية المشهد - بين ونيس ومراد بعد كلمة

مراد: ماذا ؟

ولكن شادى أثناء كله، وهو كما بلى:

يقرب ونيس إلى الشاهد

ناركا مراد خلفه

ويقف أمام الشاهد برأس مخيف

ونيس:

- دم أخى .. أثقلتى بالعبء وثقلتك أنت

هتمنت على التصرف .. أنا اليوم

تبدو وكأنها تنظر بعيدا عنى ..

هم لك .. أناس تصرفهم بالاسم .. وهم

لى .. شرباء ..

(٧٨) تم تغيير المشهد الأخير جذريا وأضيفت إليه مطومات تاريخية على لسان أحمد كمال وكذلك قراءة للنصوص مدونة فوق الدرابيت، والموار بين أحمد كمال والهدوى به عن سبب وجود كل هذه الأسرار فى تلك المقبرة .. والأصل كان كما يلى:

شراة تتدلع من صخر الجبل ..

بينما خويل الحراس تتدفع مساعدة

إلى قمة للجبل ..

بفر المقبرة ..

رجل ممسك بمنيل ينظر إلى ..

داخل المقبرة ..

ثم ينظر إلى أعلى مأخوذا

إلى زملائه ..

الرجل:

.. ألا تصدقه حين ..

أقرأ أسماء خاتمة على مدى

الرؤيا ..

فراغة .. أغفوا عند السقوط

إسقاطهم منذ ثلاثة آلاف سنة

وليسوا فراغة الأسرة الحادية والعشرين

فحسب .. وإنما فراغة الأسرة

العشرين .. والتاسعة عشرة .. والثامنة

عشرة .. والسابعة عشرة ..

الفاخرة تمتع بالحركة والصخب ..

- يجب نقل المومياوات فوراً إلى القاهرة

يسمع ونيس ذلك .. فيندفع

نحو الجبل

أحمد كمال يهرول دخلا إلى

غرفته .. مبتهجا بكشفه ..

وفجأة يتذكر ونيس ..

ويبحث عنه فى كل مكان ..

ولكن لا يجد سوى فطرة دم ..

المكان الذى جلس فيه

وينقل شادى بعد ذلك إلى وصف رجال القبيلة ومعاراتهم الوصول إلى

مركب الدرابيت ..

(٧٩) مشهد مهاجمة القبيلة للمركب، كان مكتوبا بالسيناريو بطريقة: أن

لهم يرتقب المركب وأصوات تنادى بأسماء الفراعنة مثل رمسيس الثانى

وشمسى الثالث وكأنها تنم على الدرابيت الممورة إلى القاهرة .. وقد أُلغى

شادى ذلك باعتبار أنه ذكر تلك المطومات داخل المقبرة، وخصص منظرا

كاملا لوقوف رجال القبيلة بين المصطفيين ومطالبته الم لأولاده بمهاجمة

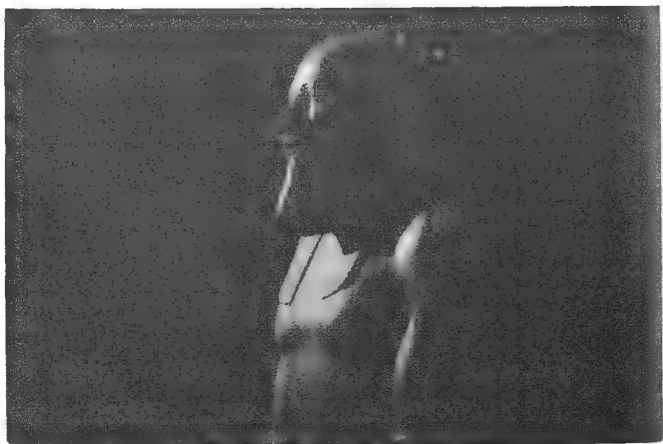
الدرابيت .. وهناك شيء آخر أنه عدد ظهور للقرويين والنساء ليصاحبوا

المركب، كتب شادى أن هناك أسرار بكاه من الأهالى تتعالى حتى

تصبح كأصوات المويل من بعد .. (وهو ما حدث فى الواقع) ولكنه تخطى

عن هذه الفكرة شاملا وعبرت الموسيقى التى استخدمها عن حالة الشجن

الذى أرادها شاملا ..



من قيام الاهرامات وما قبلها



يامن تذهب ستعود

مجدى عبدالرحمن

إن الصحفي عن فيلم السرمياء
لشادي عبدالسلام حديث ذو
شجون، فيجب الاعتراف بأن تاريخ رؤيتي
لهذا الفيلم لأول مرة وكان ذلك في السادس
عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ في أحد
المروض الخاصة بنادى السرمياء، كان نقطة
تحول كبيرة بين رؤيتي واستماعي بالسرمياء
المصرية قبل هذا التاريخ وحده. لقد تمت
رؤية الفيلم في ظل ظروف قاسية، فالوطن
مخلف بالهموم والإحساس المارم بالقهر
والهوان بدلاً الصدور والأراج كبيرة من شباب
الوطن تقف في مسيرات أمام سفارات
المهجر. وبعد أن أمضيت لآلئ القناعة فور
لحظة تخلفها وبها سبيلة أحمد كمال باشا
توجد فرق مياه النيل وكلمات مطبوعة تقول:
«اتهنئ فلن كلنى.. الحسد توهيت
باسمك.. لقد بهتت.. بهتت لنهايت
شادي الساحرة عبر ساعتي من الزمن الثقة
في لغوي الماضيين، وأدرك الجميع أن الفن

الجميل عندما يلتزم مفكر سيماني بلوغ مثل
شادي والذي يحمل داخل عقله وقلبه تراث
أجداده للقماء، فلأبد أن تصل رسالته حقاً
إلى قومه وعشيرته.

كان شادي قد قرأ عن قصة اكتشاف
هيبية الدبر الهجرى جذ القصصيات، ربما
في كتاب المالم الأثرى سهرام. وعندما
ذاعت شهرة شادي كمصمم للمناظر
والملابس وخاصة بالنسبة للأفلام التاريخية،
بحث إليه المخرج البولندى كمال الموروفيتش
للاستعانة به في فيلمه الذي يزعم للقيام
بإخراجهم وهو فيلم «فرعون»، والذي يتناول
قصة مخفلة تمكى وصول أسرة الكهنة..
الأسرة الواحدة والمشردين إلى الحكم بعد
القضاء على آخر الرعامسة. وهناك في بولندا
وبلى وسط الغربة والفرج، افتقد شادي وطنه
الجميل وعاد ليقرأ هناك قصة التومسوات
الشكية الدبر الهجرى واكتشافها (سهر فرهد،
١٩٧١ - ١٩٧٢، ٢٢) ويوجد أن هذه القصة

الجميلة ألهمته كثيراً لكي يصنع ولقها أول
القطر لسيادير فيلمه المصنوع خاصة وأنه
كان يزعم أن يفتك لمعرفة الإخراج السيماني
بعد أن لاحظ أن مناظره السيمانية المنطق لا
يتم تصويرها بالطريقة التي كان يراه أن
تظهر بها. وبدأت القطر تتشابه لتكامل
في النهاية قصة ظهور فيلم «يوم أن
تغشى النجوم»، أن «الرمياء» كما اشتهر
به. ولطى أتمين فرصة هذا المجال لكي
أشرح فيه بعض الجوانب التاريخية والخيالية
والثقافية المتعلقة بهذا الفيلم والتي ربما قد
تساعد القارئ على تفسير بعض الأبعاد التي
بعضها حل شادي.

١ - نشأة

مجم

المصريات

بعد ثلاثين أسرة حاكمية بدأت من الألف
الثالثة قبل الميلاد، انزوت الحضارة المصرية



من فيلم الكروسي

لكل ما وجدوه في مصر من آثار، وقد نشرنا هذه التسجيلات في كتاب شهير حرف باسم وصف مصر، من تسعة عشر مجلداً، والذي يعتبر إحدى الدهامات الأولى التي قامت عليه دراسة علم المصريات (Wilson, J. A., 1964, 147). وقد سلط هذا الكتاب الضوء على الآثار المصرية فأصبحت مصر هدف الباحثين والعلماء والمثقفين بل والطامعين أيضاً وقد عثر أيضاً على حجر رشيد والذي كان يحمل نص قرار للكهنة المصريين بمناسبة الذكرى الأولى لتسريح الملك بطليموس الخامس وقد نقش هذا القرار بالخط المقدس الهيراطيقي (والشمسي (الديوميطيقي) والراسي (اليوناني). ونجح العالم الفرنسي شامبلين في حل رموز هذه اللغة واستطاع أن يضع الأسس الصحيحة لدراسة اللغة المصرية القديمة (Caram, C. 1954, 27 Romer, J., 1988, W., 1954, 27 Romer, J., 1988, 92f, Wilson, J. A., 1964, 17f).

شعوى على ضروب من السحر والشعوذة. ويحاول الفيلسوف الأمازيغي فتح سرداب في هرم خروار إيماناً منه بوجود كنز من الذهب بداخله (إدوارز، أ. س، ١٩٥٦، ١٣٣) بل ويأتي رجل يخلق عليه صائم الدهر يمارل أن يشوه وجه أبي الهول وذلك رغبة منه في تغيير أشياء من المفكرات (على مبارك، ١٣٠٥ هـ، ٤٤) وتأتي لفحة السمايك في مصر ويصبح أهل البلاد أشراراً في أوطانهم ويوسط كل هذا للفكك تصبح مصر تابعة للحكم العثماني.

ويجى نابليون بمفكته وعتاده عام ١٧٩٨ يبنى أن يصنع لنفسه إمبراطورية في الشرق في الحملة الفرنسية المشهورة على مصر. وبعيداً عن كل الأهداف السياسية والعسكرية فإن أهم إنجاز يمكن تذكره لهذه الحملة هو ما قام به مجموعة من العلماء الذين استعملهم نابليون معه، من تسجيل

القديمة إثر دخول الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ ق. م ومن بعداً أصبحت مصر أسيرة الحكم الهيليني. وهذه نظرب من الفلكسانة هام وبعد مصر عكلها ثورة وثبتت مصر تحت الحكم الروماني وتطول السدة هذه المرة إلى مايزيد على ستمائة عام. ويحاول كهنة مصر القديمة خلال كل تلك الفترة أن يحفظوا كتب مصر القديمة القديمة من خلال نقوش المعابد التي يدرها تحت نور المستنير. وتأتي المسيحية ليحتلها ليط مصر ويخترن من اللغة المصرية القديمة أساساً لكتابتهم مع فاروق استعملهم للحروف اليونانية. ولكن مع الفتح العربي أصبحت انتشار دواوين الحكومة وإدارتها في الأقاليم، تراجعت كل هذه اللغات واندمجت لتصبح اللغة العربية هي لغة البلاد.

ويكلم الرسالة العرب من تلك الآثار القديمة التي تضمنها أرض مصر وكأنها

ومد أن نطق الأحجار، وتولد الطماة على مصر، وتزمن أسرارها القديمة ويكتشفون عما في باطن الرمال والجبال. استطاع ليهيوس أن يضع الأسس التي لدراسة علم الآثار المصرية. كما بدأ العالم الفرنسي ماريوت في أعمال الحفر والتقيب في مصر وألح أهم اكتشافاته هو السرايوم وما به من توابيت العجل أبيس في سفارة، كما كان له الفضل في إنشاء مصلحة الآثار المصرية والمتحف المصري الذي طلب أن يفتح في قنائه بعد موته. (Wilson, J. A. 1964, 46F). أما العالم الألماني بروش فكان له الفضل في إنشاء أول مدرسة لتدريس الآثار المصرية وهي المدرسة التي أنشأها الخديوي إسماعيل وأطلق عليها مدرسة للآثار القديمة، وكان من خروجه هذه المدرسة أحمد كمال الذي يعتبر . . . الأول في علم المصريين.

وتتعدد بعدها المدارس الفرعية للدراسة للآثار في مصر، فهناك المدرسة الألمانية والتي تبدأ بالعالم «أدولف أريان» والذي استطاع أن يعد قاموسا للغة المصرية القديمة في خمسة أجزاء، وكورت زيه الذي نشر كثيرا من النصوص المصرية ومن أهمها نصوص الأهرام، أما المدرسة الفرنسية فكان أهم روادها جاستون ماسبيرو الذي توصل أن يكون مديرا عاما لمصلحة الآثار وأسس المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية بمصر (Wilson, J. A. 1964, 109F). وقد شارك الأمريكيون أمثال رايزنر وبريستيد بالكشف عن عديد من المناطق الأثرية وأهمها منطقة الجيزة. ولم يكن الإنجليز أقل مساهمة في ذلك حيث أنشأوا جمعية لتكثف من الآثار المصرية، ولطماح العالم بترى أن يلقى المكتبة الأثرية بعديد من المؤلفات، كما قدم للعالم الأثرى البريطاني جابرير أجرومييه الشهيرة عن اللغة المصرية القديمة.

ولم تكن ساحة الآثار المصرية ملقطة موصورة على الطماة الجاهدين فقط، فقد كان هناك صراع محموم بين قناصل الدول مثل صولات التوصل البريطاني ودرولميتي

التوصل الفرنسي في فترة حكم محمد علي، على نهج تراث مسمر القديم (Wilson, 1964, 32f). وقد استعان هؤلاء للتواصل بالمغامرين الأثريين لمساعدتهم في هذا النهج العظيم، ومن هذا الفمروج لينا جولفاني بلزولي والذي وصف بأنه وحل آدمي وكثير قرصان للآثار عرّفه التاريخ (Wilson, J. 1964, 26f. Ceram, C. W. 1954, 116f).

لم يكن هناك وقتها قانون يمنع خروج الآثار من مصر، وكان التوصل هم أبطال هذا العصر. وهكذا توزعت أعمال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بين نهج منظم ومثل للثروات مسمر الأثرية، فازدلت أغلب متاحف العالم بالقطع المصرية وأصبحت مثل فيها أقساما كاملة مثل العديد من القاعات، وبين جهد آخر على قام به رجال مخلصون جابروا أن بطوروا علم المصريين وأن يعيدوا كتابة تاريخ مصر القديم.

ولم تلتأ أوروبا وأمريكا بما يطلق عليه الإيجيبتولوجيا أو الهوس بالمصريات. وأصبحت أسيرة أي متحف غربي أن يحصل وبأي ثمن على رأس مثل مصري قديم أو مومياء من أي أسرة أو بعض تماثيل التشابيث. وفي المقابل فقد ازداد علم الاستشراق ثراء بكتابات عديد من الرحالة أمثال بروس دافن وفولتي وأميليا إدواردز وروبرتس وغيرهم كثير. إسا أحمد كمال خرج مديرة للآثار المصرية فقد حاول جاهدا أن ينشئ معهدا مصرية لدراسة الآثار ولكنه مات قبل أن يتحقق حلمه بعام واحد.

٢ - الموت

والخولة

في حياة

المصري القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تبدو فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة في مصر القديمة. وعلى ذلك لم يكن هناك غربة في مدى تشبع المصريين بالكرامية

المقونة تجاه الموت وتلخيص كثير من ثرواتهم بابتكار الوصال التي فصلت هزيمته (Gardiner, A. H. 1935, 6). وقد حاول المصري القديم أن يخطب على فكرة الموت هذه بوسائل عديدة ومنها تشبيهه بمقبرة باعتباره آمم من بيته ومثلما بالمصريين والصور التي تصف لسمه من المتنازع. وقد تجلب المصري القديم غالبا كلمة الموت واستعان بها بكلمات مثل أولئك الذين في العالم الآخر، أو المستحقين البركة، أو الذين نهبوا بموت، (Dawson, W. 1929, 5f) كما أنه كان يعتقد أن الوفاة لا تعني إلا انتقال الموتي من عالم الأحياء إلى العالم الآخر وهو العالم السفلي، مملكة أوزيريس وهناك بحث جديد وحياة جديدة. وكان الاعتقاد الجازم بأن ذلك حياة في القبر أمر تؤكد النقوش الجديدة التي توضح مخاطبة الموتي إلى الأحياء (Garnot, J. 1937, 60f Car dmer, A. H. & Sethe, H.) 1928 يؤكد أيضا حرص المصري القديم على أن يحفظ جسده سليما تماما، لذلك فقد كره المصري ركوب البحر خوفا من اللقي في الهم والموت بعيدا عن الوطن. (Nibbi, A. 1975, 4) بل تحدثنا قصة «سوهي» الشهيرة من القولة الوسطى برغبة الموتي المني عن وطنه لولاه للفرعون، ويرجو أن يعفو عنه ويأمر له بالعودة إلى وطنه ليدفن هناك (سليم حسن، ١٩٩٠، ٥٤) ولإصرار المصري لتقديم على فكرة بعشه وخطوه، فقد شيد قبره دائما من الأحجار الصلبة، بينما كان بيته في الغالب من الطوب اللبن، ومده دائما بمخلط خاصة اعتقادا منه بأن روحه سوف تزور مقبرته في ساحة مدينة، والتي رسمها في بعض الأحيان وأسماءها «الكاء» أو القرين. ويبدو أن هذا التراث المصري القديم بقى عبر الأجيال فلا تزال فكرة الأخ والأخت للإنسان المصري أسأل الأرض حائلة بالأذهان (Blackman, W. S. 1927, 69). وكان على المصري القديم أن يتأكد من أن نسبه وأقاربه سوف يقومون بتقديم القرابين إلى روحه حتى يستطيع أن يبعث من جديد. ولزراعة التأكيد على هذا الموضوع فقد رسم على

مقبرته كل صلوب هذه للفرابين كما آمد نفسه بمعدن من النصوص الطقسية التي تغيرت أسماؤها عبر العصور وإن تشابهت كلها في أنها قد دروت لصالح تبرة المتروفي وبعده من الأبرار ولكي يخلق بمسكة أوليبر في العالم الآخر (Bonwick, 1956, 47). فكانت، هناك نصوص خاصة بتحويل فيها أن المتروفي يقف أمام ألوهة أقاليه مصر الأثنتين والأربعين ليقدم سكا واعترافا سرزها بأنه إنسان محب للتخبر عطوف يساعد للبناني والمساكين ويبنى عن نفسه كل الصفات المضمومة (Allen, T. G., 1960, 196, Budge, W., 1894, pl. 3).

واتقد كان الحفاظ على جسد المتروفي شرطا آخر للحياة بعد الموت (تشرني، ١٩٨٧، ١٢٦). وقد لاحظ المصري القديم في العصور المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أجداده داخل الرمال الجافة تحفظها من التحلل (Murray, M. A., 1956, 87). وكذلك فكر المصريون القدماء في تطوير عمليات التحنيط حتى يحفظوا بالجسد في حالة طيبة ويحافظوا على ملامحه الطبيعية حتى تستطیع الروح أن تتحرك عليه. وقد أسندنا الكتاب الكلاسيكيين أمثال هيرودوت والقرن الخامس ق. م. وديودورس السسلي (القرن الأول ق. م.) بكتابات شرحوا فيها عملية تليح الجسم لمدة من الزمن. ثم غسله وملأه بكل أنواع الطوبوب ولقه في لفائف من الكتان.

وقد أسفرت للبحوث التي أجريت على الترميمات المديدة التي تم العثور عليها أن جثة المصري القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة (Iskander, z., 1980, 18). والتي تتلخص في أنه بعد إرسال جسد المتروفي إلى خيمة التحنيط (Denohue, 1978, 143) ويتم استخراج الصغ والأحشاء من الجثة وتتميعها وحفظها فيما يطلق عليه أرائه الأحشاء ثم تعفيف الجسد وهي أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح اللاترون الجاف، والذي من خلاله يمكن لمجاص كل البرائل والرطوبة من جسد المتروفي وهو العامل الأساسي في تدمير الجسم الإنساني، ويقال إن هذه الخطوة

كانت تستغرق أربعين يوما ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين الموجود في العصر الحديث. وبعد تكبيل الجسم بمواد لخشو ودهنه بالطوبوب والبرام تبدأ عملية لف الجسد والذي نرى منظرًا كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحيط قناع أنوبيس ويقوم بلف جسد المتروفي (Bruyère, B., 1959, 41). وتلقى بعض النصوص الدينية خلال عمليات الدفن ووضع الحلي والتمائم ولف المومياء ويطلق على هذه النصوص «الشعائر أو لطقوس التحنيطية». ثم تحمل المومياء في نعشها في مركب إلى المقبرة متدوعة بالمحميين لتجوز الدنول إلى الغرب وليرجم تخنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. وليس الكاهن أعشاء المتروفي ببعض الآلات ذات الشكل الغريب ملحا له رغبته في أن يعود لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعيديه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه ليحرك ويأكل ويحرك ذراعيه ويساقبه (Montet, p., 1958, 321). قائلًا له: (سوف تحيا مرة أخرى، سوف تطيق دائما، سوف تعود شاكبا مرة أخرى، ستعود شاكبا مرة أخرى وللأبد) (Sauneron, S., 1952, 44).

٣ - سرقات

المقابر

في مصر القديمة

النفس الإنسانية مليئة دائما بالهشج وحب اكتناز الأموال. ذلك يحدث دائما منذ بدء الخليقة فالخويز والشر يجاوران. ولم تضع حرمة الموتى من أن يخلط ضمتل الفروع في العصور القديمة إلى مقابر النبلاء أو الفراعنة لكي يستولوا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام جورج رابرتز بحفائره في الجيزة لكشف بهوار هرم الفرعون خوفو حفرة وجد بها الآثاث الجنائزي للملكة حتب حرس أم الفرعون، والتي كان من المفروض أن يكون هذا الآثاث موجودا بمقبرته بهوار زوجها ستغروفي دهشور. وهذا معناه أن النصوص قد وصلوا إلى مقبرتها ونهبوها في حياة ابنها. وقد علر على للناوت خالينا من المومياء وربما كان

هذا معناه أن المومطين والنبلاء لم يجهزوا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خشية بوشه (Wilson, J., 1964, 166). وقد حاول الفراعنة عبر العصور المختلفة أن يقيروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السرقات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة عن هرم مكشوف وسط الساحة تخير فراعنة الدولة الحديثة مكانا يسمى الآن بهيان الملوك حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشر تحتمس الأول الذي كان أول من اتخذ هذا الوادي مقرا لمقبرته الملكية. وكانت المنطقة بذلك تعتبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقول المهندس أني الذي أشرف على بناء مقبرة الفرعون: لقد بنيت لجلالته مقبرة في الصخر بنلمسي ولا من أحد رأى ولا سمع، وقد تبعه في ذلك أغلب فراعنة الدولة الحديثة وكانت هذه المقابر تكون عادة من مرمرات أو دهاليز وغرف نحت في صخر الجبل تترصنها بعض الآبار والتي نحت لتخيل لصوص المقابر. ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التي سادت بعض فترات التاريخ المشرين أدت لانحرافات المومطين المستولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعا عدة برديات من فترة حكم الفرعون رمسيس التاسع عن تقارير معابة الجبابة الملكية والتي أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مملكين إلى أن السولوين سيمضون أعينهم طالما أنهم يأخذون ثمن إغصانهم وسكونهم. وكان الصراع بين حاكم شرقي طيبة وحاكم غربي طيبة والبصن الإلاري بينهم سببا في خرب هذه للفضيحة والتي عرضتها بردية أبوت. وقد تم فيها ذكر معلومات كثيرة عن المقابر التي سرقها النصوص وموقعها في الجبابة (د. أحمد فخري، ١٩٦٠، ٣٨٧، peet, T.E., 1930, 15 f).

ومن الواضح أنه كلما كانت الحكومة قوية وصليبة في مصر القديمة، فإن هذه الجبانات كانت تتم بالهدوء والسكوة، والعكس صحيح عندما تضعف قبضة الفرعون على إدارته وموظفيه، يسرد الفساد وتمت الرقوة. ولأن فإنه لم تلج مقبرة واحدة تم المشور عليها في العصر الحديث من

للقحاسيا براسطة للصومس سوى مقبرة
الفرعون الصغير ثوت خلق آمون.

٤ - قصة

خبيثة

الدير النهرى

الطليحة.

عندما قرأى كهنة آمون الحكم، وحدث
الأُسرة الواحدة والعشرون، رأى كاهن آمون
مدى الحالة السيئة التى وصلت إليها مقابر
فراصة الدرة المحيطة بامم بمعية أطلق عليها
«تهدى دفن الملوك»، باعتبار أن أسرة
الكنيسة قامت بتسمية بداية عصرهم باسم
تكرار الولادة أو بمعنى آخر عصر النهضة.
وكان عليهم حينئذ أن يجدوا مكان ملاءم
للإقامة ويصنعهم فى توابيت جديدة ثم
يسجلوا ما فعلوه فوق هذه الأكتاف والتوابيت.
وأخبارا مقبرة مهجورة كانت للأُسرة
«الخاصة» فى جبل الدير النهرى والتى
استولت عليها لشبكة استغلص روج التكاثر
الأخير بيلوجهم ولم يضع كل هذه التوابيت
فى سرية تامة فى تلك المقبرة وكان ذلك كله
عزائى عام ١٩١٠ ق.م.

وتقر حوالى ثلاثة آلاف عام ويأتى عام
١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة عهد
الرسول الذين يقطنون قرية القرنة الحالية
إلى بدر هذه المقبرة، ولصعوبة الدخول
والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت
الكبيرة واكتفوا بمرسة بعض الجواهرين
والهريديات والتماثيل وقاموا ببيعها فى
سوق العاديات.

وقد عرض على جاستون ماسبيرو
العالم الفرنسى صورة بريدية للملكة نجت
من الأسرة ٢١ وأخرى لملكة تدعى حتش
تادى واستطاع ماسبيرو أن يخن أن
لصوص قرية شيخ عهد القرنة قد عرفوا
على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين.
ضار إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة عهد
الرسول وهم عهد الرسول أحمد وأخوه
معد عهد الرسول قد باعوا هذه العاديات
وهم يحتمون فى مصطفى أغا عباد التجار
الأقصرى الذى كان على درجة من التفوذ

مكتبة من الموصول على حماية ثلاث دول
مها للتكتل البريطانى والبلجى والروسي
(Romer, J, 1988, 129 f). يطلب ماسبيرو
من داود باشا مدير لنا واقتطع عمل تحقيق
سريع مع أفراد تلك الأسرة ليقض على عهد
الرسول أحمد وقام بزاله إميل بروجش
الأمين المساعد لمكتب برلاى وقتها. ولكن
عهد الرسول أنكر كل التهم، ولم الإلراج
عنه بعد قضائه شهرين فى السجن وذلك
لعدم ثبوت أية أدلة عليه. إلا أن فترة سجنه
وصرف المذاب التى لاقاها قد أثبتت له
منصف مصطفى أها وصعد لخدمته على
حماية خداه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى
بذلك وأن مصلحة الآثار قد هُزمت. ومن
ناحية أخرى فقد طالب عهد الرسول أحمد
أن يكون له النصف فى محفريات الكال بدلا
من النقص ويهد بالإنشاء السر إذا لم تجب
طلباته. روى محمد عهد الرسول أكبر
الأُسرة بعد تلك المشاجرات أن إخوانه
سيخونه فرغب فى أن يكون هو البادئ
بالإنشاء للرسول أبايل داود باشا بذلك، فقام
بإبلاغ الخبر إلى القاهرة.

وفى ٦ يونيو ١٨٨١ قاد محمد عهد
الرسول إميل بروجش وأحمد أفندى
كمال إلى مدخل المقبرة حيث فرجى الجميع
بخبيبة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراصة
الدرة المحيطة (Maspero, 1889, 511f)
وعندما دخلها ماسبيرو بعد ذلك فرجى بأنه
أمام موميالرات عديدة لفراصة كان يتم
لسماع عنهم مثل أحسن الأول ورمسيس
الثانى وسوى الأول وقد استولت النهضة
على كل علماء الآثار فى العالم عندما سمعوا
بعد الموميالرات وكان لابد من نقلها بسرعة
خوفا من مهاجمتها والاستيلاء عليها، لذا
جمع وكيل السديرة مائة فلاح وتم استخراج
كل التوابيت فى ثمانية وأربعين ساعة
ووضعت فى السفينة السماء المشوشة لتختر
عباب الدليل إلى القاهرة. وعندما تم فك
لفائف موميالرات رسميس الثانى

ومرئيتاج أمام الخديوى فى يناير ١٨٨٦
استغرب الحاضرون أن تكون هناك موميال
موجودة للفرعون مرئيتاج باعتباره فرعون
الخرج لذا كان من المفروض أن تكون جثة
فى قاع البحر الأحمر. وقد استخرج
الحاضرون للتحرير الذى أشار إلى وجوده
كميمات كبيرة من الملح على جسمه
واضربوها من ملح البحر، وأنه ليركهم
ماسبيرو فى اعتقادهم ولم يفر إلى أن ذلك
كان مبالاة فى عمليات التحنيط من ملح
الثلوث (Wilson, J, 1964, 81 f) وقد كوفى
معد عهد الرسول بمعاملة جديبه وعين
رئيسا للتحالف فى طيبة وقد ساعد عهد
الرسول رجال الآثار بعد ذلك بطرسوات
فى التكلف عن مقبرة أخرى تضم توابيت
عديدة لكهنة آمون من التوابيت المزخرفة
والملونة.

ولقد كان اكتشاف تلك الخبيبة أهم حدث
أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى
العالم كله عظمة الحضارة المصرية المظلمة
فى صورة هذه الموميالرات للزمن وأن فكرة
القدام عن الخلود قد ضلقت بالمثل والغريب
أنه توالى مع هذا الحدث ثورة مصر
المشعورة والتى انتهت بأساوى بمترب
الإنجليز لمصر فى ١١ يوليو ١٨٨٢ ومذبذبة
الاستعمار الذى لم يرحل بعد ذلك إلا بأكثين
وسبعين عاما (Wilson, J, 1964, 66).

٥ - كتابة

شادى

لسيداروى

الصوميا

بعد دراسته للمدارس الفنية فى الدراما
السرحة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى
بداية القرن العشرين وجد شادى نفسه قد تاه
فيها وسط الكلام الكثير الذى قيل عن هذه
المدارس وتلك المناهج، حتى أصبحت
تقائدها وطفرسها تشكل سجا للغان يترده.
وعندما انتهى شادى عام ٦٦/٦٥ من
كتابه الأولى لفيلم الصوميا اكتشف أن
لسيداروى واقعا تقليديا (سمير فريد، ٧١)
(٢٢، ٢٢) مجرد حذرة جيدة الصياغة،

وأكثر مثال على هذه المعالجة الصادقة ما تركه شادي قبل رحيله بالنسبة لفيلمه «أساسة البيت الكبير» من الفرعون أخناتون وكل التفاصيل التي جعلها السيناريو الذي درسه، بالإضافة لعشرات الإكتشافات والوثائق التي ترسم بدقة شخصياته وأماكنه. وللمقابلة الشهيرة أن الشكل المرئي والشعري عند شادي عهد السلام لا يحقق بسجدة نظرة فنان تشكيلى رومانسى موزع تصويرية أو اختياريا لأبطاله، بل يتم إنجازها نتيجة عرق أحرام من لجهده العلى الدموه وصولا للشكل الذى يتخيله ويحقل مفهومه الذى يريد إيصاله.

٧ - شادي

وقراءة

التاريخ

أ. بين الحقيقة التاريخية والعمل الفنى؛
الآن بضع الموزع أمام دالات مهمة ربما لا نجد لها مثيلا فى المصادر التاريخية التقليدية فالمعلومات التاريخية والوثائق والآثار والبرديات والمكتوبات، كلها تجعلنا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية السجدة. ولكن قدون القبول وقدون الشكل هي التي تساعنا على الكشف عن روح المصر فضلا عن أن تلتصع يمكن أن يكون مصدرا مهما للحوادث التاريخية الخالصة. ويقدم الفنان ما يمكن أن نسميه التسجيل الفنى للحدث التاريخي. وفي الحقيقة فإن الفنان يستخدم أدواته الفنية وسياغاته الجمالية ويخلق من إيسار الحقيقة للتاريخية المجردة إلى شكل فنى يمكن إظهارا لخياله ولكه مع هذا يظل أسير الحدث التاريخي في سياقه العام بحيث يكون عمله تسجيلا لهذا الحدث على تمامه (د. قاسم عبيد قاسم، ١٩٨١ - ١٩٨٢، ص ٦٦ وما بعدها) وفي الحقيقة فإن شادي قد أسلمهم الواقعة التاريخية التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلائم حرقيا بتفاصيل الأحداث والشخصيات ولكنه في الوقت نفسه نفع فيها من روحه الإبداعية فإذا الحدث التاريخي قد استوى كائنا حيا جاءه عبر الصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية فإذا

الغريب هي الممثل الذى قاد شادي إلى هذا الشكل الأخير للفيلم وكانت هناك قصة حب بين وهى وشخصية تدعى «عاقبة» تسكن الجبل، ولكن قام بإثباتها قبل التصوير لأنه وجد أنها ترقب تدفق الأحداث بالإضافة لعدم جدواها.

٦ - الإحداث

الممثل

عند شادي

عند السلام

كان شادي مكانا دائما يمد كل شيء قبل تصوير أفلامه، وهذا يبنى زيارته للمواقع التي يرغب فى التصوير فيها ومراقبة منوره للتهار عليها خلال ساعات اليوم المختلفة وبالتالي اختيار الساعة التي يرى أن الفيلم المناسب سوف يستقبلها بالشكل والوقت الذى يفضله طبقا لهذا التوقيت المتمثل فى زاوية سقوط أشعة الشمس ودرجة حرارة اللون.

ومارس شادي إصراره لنفسه على إعداده كل شيء من خلال مزجه بين المناظر السينمائية التي سوف يشهدها داخل البلاوة وتلك الأخرى التي يسورها خارجها. وقد مزج على سهيل المثال بين مشاهد موكب الترابيت المصور فى الأقصر بين الجبال وأمام المعابد وبين مشهد مروهه فى خرابيب مبنية فى البلاوة حيث أفراد القبيلة ينتظرون محاربين الهجوم عليهم (عصام على، ١٩٨١، ص ٢٤٨ وما بعدها).

ومن ناحية أخرى فلابد أن نتصل بالشخصيات وتشكل فى ذهن شادي من حيث مظهرها العام وملامحها وملبسها حركتها. وكل ذلك بالإضافة لتوقع التصوير المختلفة التي يتم رسمها فى استكشافات محددة واضحة تميز للشكل النهائي لتقديم تلك الشخصيات خلال تلك اللحظات. وهكذا يطرح على الورق كل التفاصيل الدقيقة التى سبق أن تتجسد كما كتبها شادي وكما عاشها قبل ذلك فترات طويلة حتى وضع خطوطها الصريحة على الورق.

ولذلك لأنه كان يفكر بالمشاهير والممثلين النظريه التي درسها أمواسا طيلة. كانت كتابته الأولى للفيلم مجرد تطبيق على لهذه النظريات. وقرر أن يبنى هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال ماأسسه وأفكاره الشخصية الذاتية. والذى منه لاجلها يفهم رومانسى مترقى في الممثلين الفيلوراسية، لما كان منه إلا أن ألقى به وألقى بجميع الكتب التي تتحدث عن نظرية الفن وممارسه بمهنا من رأسه. وكان اعتمادا شادي على ما وصل إليه من أنه «فنان أولا وليس مؤرخا أو لاجدا» ومضى تسلك الفنان اليوناني ونظريات الفن والدراما أن يتقدم بما هو تقليدي وبالتالي تظل موضوعه يسيطر ذلك عن إبداع ما هو جديد.

والفنان لابد أن يربط بأشكال مصممة ولا يأتى من مشغول مطوية أو إرهاب لقرى مجرد لأن يملك حركتها مفرضا عليه بمسك قدمه وزمعه.

وعاد شادي ليكتب السيناريو للمرة الثالثة وقد أطلق عليه اسم «الفتاة صرة» فالبقية. وخرج هذه المرة مختلفا تماما عن المرتين السابقتين على الكتابات السابقة كان بطل الفيلم هو شخصية الغريب، بينما انتهى فى الكتابة الثالثة لأن يصبح شخصية جديدة هي شخصية وهى التي نراها فى الفيلم ولكنه حتى فى هذه المرة لم يكن مقتنعا بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتي سطحت مفهوم الفيلم وطغت عليه حتى أصبح الفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة، هو ليس بدافع رجله ونحمن لتصوير فيلم، وتركه للمرة الثالثة وتوقف فترة عن الكتابة.

وعاد شادي مرة رابعة ليكتب الفيلم فى شكل فزيب من شكل القصيد الشعري أو ما يمكن أن نسميه الشعر المرثى بمفهوم بول فالهرى وهذا بدأ بشكل الفيلم كما يريد بتحقيق فى رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أبعادها الحقيقية ولكنها معكورة بإطار الشكل العام للفيلم بحيث تصبح أحد عناصره وبحيث لا يصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأبيات الشعرية على لسان

استقاء تتناول الشخصيات البراقة في التاريخ المصري مثل شجرة الدر وصلاح الدين الأيوبي وكليوباترة ومصطفى كامل (مصحفي درويش، ١٩٨٤، ص ٤٠) إلا أن شادي اختار أبطاله من الأفراد العاديين. أفراد القبيلة وعلماء الأكل ورئيس المدارس .. ذلك أن موضوع التاريخ بالنسبة لشادي يعنى تركيزه على سلوك الإنسان في فترة ما مع عدم اهتمامه بالإطار الشكلي للتاريخ.

قويت قنونه بحث التاريخ في تفاصيله الطمعية فألأحداث في فيلم المومياوات تدور في مسجد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تتمد التشريب في اللغة والصوت والتكريرات سواء في الطمعية أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد ما يكون تاريخيا عن الحياة في مسجد مصر في هذه الفترة. ونجد أن تركيز شادي الإنسان العادي في إطار الطمعية حيث لازم من مدد، ولكنه شخصية في يوم معين من تاريخ الشخصية المصرية كلها بهذا الأسلوب لا نستطيع أن نفصل بين تاريخ هذا اليوم وتاريخ الشخصية ككل. وهو لا يتناول الشخصية بمفهوم أخلاقي أو سيكولوجي ولكنه ينظر إليها بمفهوم تاريخي، ولذا فهو يسمي إلى تناول الشخصية المصرية في يوم معين من تاريخها من أجل تناول موقعها في هذه اللحظة التي نمر بها.

هـ - التاريخ والروح القومية.

يتذكر لامسبرخت أنه من القواعد الأساسية لكل تقدم تاريخي حدثت لزيادة في تركيز الحياة العقلية للروح أثناء سير التقدم العظيم بمعنى زيادة الجوانب الراضية لهذه الروح، فإن هذا التركيز الذي افترض أنه يكثف عن المعنى الحقيقي للاتجاه التاريخي وهدفه. ويرى بوركار يجب أن يفهم تماما أنني لا أنظر إلى التاريخ كشيء رومانتيكي لا يؤدي إلى غاية، بل أراه تفويرات ونقليات تدور إلى الدمشة وكشفا جديدا دائم الجدة للروح. وبواسطة التاريخ أقف على هذه العلاقة من العالم وأمد نراي نحو السبع الأصلي لكل الأشياء. وهكذا يبدو التاريخ لي كشعر يمكن أن يحاط بواسطة الحدين (كاسوزا، د. ص، ت، ٩١).

ج - الجهر والاختيار في الدراما التاريخية.

هناك فكرة أن غاية الله تجددو وكأنها تفرض خطة موضوعية معينة على التاريخ دون مراعاة لأهداف الإنسان الشخصية. ويقود هذا التعارض إلى فكرة أنه ليس لأهداف الإنسان تأثير ما على سير التاريخ وأن الطبيعة الإلهية - وحدها - هي القوة التي تحكمه. ويخلص توينبي إلى نظرية للتأتون الطبيعي حيث إن هناك أمداً من وجهة النظر العلمية للبحث، أمداً يقدر بعضنا بعضاً ومن ثم لا مناص من أن يعترف الصرخ بالدور الذي تزدبه المصادفة والأحداث غير المنظورة في تطور مصائر البشرية (فرد محمد شبل، ١٩٦٨، ص ٩٨ وما بعدها).

ويبدو أن شادي خلال طرحه لقضية فيلمه قد ربط بشكل جبري بين التقاليد وما نمته (القبيلة الحريات) وبين مطالب التقدم (بعثة الأفندية) ويوضح أن ذلك التناقض إن يتم دون مصداقات ولكن لا يهني أن هذه الولادة العسرة التي أسفر عنها ذلك اللقاء الجبري لا يستعاض عنها لكي تظهر ثقافة وحضارة جديدة. (Hennebelle, 1973, 2791, 47).

د - تقديم الشخصية التاريخية:

إن التعرف المتاح لجمع المصطلحات عن الشخصيات البراقة مثل الملوك والزعامة والشخصيات السياسية والعسكرية ليس بكثير من جميع المصطلحات عن سائر الناس من الطبقات الاجتماعية الأخرى وقد ثار الجدل في البحث التاريخي حول القضية التالية: هل يصنع المصير البطل أم أن البطل هو الذي يصنع عصره؟ ويبقى بعد ذلك دور المؤرخين في محاولة جعل التاريخ السياسي عاكساً بقدر الإمكان لحياة الناس العاديين من رجال ونساء مهما تباينت فضائلهم وشؤونهم وبالتالي يتم توسيع النائرة الضيقة والمعروفة على فئة قليلة (د. سيد الناصري، ١٩٨٢، ص ٥٢ وما بعدها).

وإذا تنحينا الأفلام الروائية التي تتناول التاريخ في السليما المصرية لوجدناها بلا

التاريخ بشخصه وأحداثه قد أصبح يماثنا في حاضرنا بل ويعبر عن هذا الحاضر بفصل ماثم بناؤه من جمود جفت الماضي والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مده.

ولم يعمد شادي وهو يحكي قصته للقديم أن يغير إلا بعض التفاصيل التي تعمد رواة القليلة ولكنه لا يولى علق الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفني فإن ذلك يعد تزيفاً للتاريخ ويأى بالعمل الفني عن خاصية أولية من أهم خواصه وهي الصدق.

ب - الدراما التاريخية والأحداث الجلية:

إن استقصاء الأعمال العظيمة التي كتبها كبار المؤرخين أفينا في معمل الحالات أن ثمة حادثة خطيرة قد استدارت عند أولئك المؤرخين استجابة اتخذت شكل مناصرة الشخصيات التاريخية لذلك الأحداث. وقد يكون هذا الحدث مما شاهدوه هم بأنفسهم أو شاركوا فيه بدون فعال، أو قد يكون حدثاً طواه الماضي لكن لا تزال لتعكساته تشير استجابة عقل المؤرخ الفخاس وفي أكثر الحالات تستدعي كوارث التاريخ الكبرى من المؤرخ أبداع جهوده ذلك لأنها تتحدى نزعة التناول الطبيعي في الإنسان (فرد محمد شبل، ١٩٦٨، ص ٩٠ وما بعدها).

ومن المؤكد أن شادي قد اختار أهم الأحداث إثارة في القرن الماضي وهي عليها قصته الدرامية. فاكشف خبيثة اللبر البصري عام ١٨٨١ تفوق بمرآل من الناحية الطبية والأثرية المرد على مقبرة توت هتغ آمون عام ١٩٢٢ هذا إلى جانب المعنى النفسي الكبير الذي حملته قصة هذه المومياوات وتحديدها لكل ضروب الزمن، فهي انتقلت من مقبرة إلى مقبرة وتم ذلك في رحلتها عدة مرات ولكنها في النهاية صمدت وحققت معها كلمات كتاب الموتى كما جسدتها شادي مؤكداً لها أنها صمدت، تبعت من جديد (عبد الرحمن أبو عوف، ١٩٧٥، ص ٥٣ وما بعدها)

مكبب الترابيت السهب دون هذه الظلال على الإطلاق ثم يظهرها فوق السفينة محاطة بالأضواء كأنها نطن عن مقدم القرن لتضرب .

وكان الحل هو تصوير هذا المشهد في لحظة صغيرة للغاية بعد الغروب مباشرة حيث يظني قوس الشمس ولكن تبقى أشعه في السماء ، فيبقى ضوء الشمس دون احمراره . ويحدد هذا المشهد على الشاشة حوالي عشر دقائق ويشمل حوالي ٢٨ لقطة ولم يكن من الممكن تصوير هذا العدد من اللقطات دفعة واحدة في يوم واحد . لذلك تم عمل نظام معين لتصوير لقطة واحدة كل يوم في هذه اللحظة بالذات وذلك حتى يتم الاحتفاظ باللون الواحد للمشهد كله (هاشم القحس ، ١٩٧٧ ، ١٠٥) .

وقد خطط شادي لفيلمه في البداية على أساس أن يتم تصويره بنظام الأبيض والأسود ولظروف إنتاجية جاءت بعد ذلك من الموافقة على أن يستبدل ذلك بالفيلم الملون ورغم استخدام نظام الأفلام الملونة فإن شادي عهد السلام بسعة التشكيلي العالي لم يستخدم اللون إلا عند احتياجه له مرتين أو ثلاث مرات في الفيلم . في بداية الفيلم في مشهد اجتماع علماء الآثار كانت المائدة التي يجتمعون عليها مغطاة بوجع بلون أخضر ، ويرتدي لطعام الطرابيش الصمراء والباقي ألوان داكنة لجلدهم . وفي مشهد جنازة الأب لا نرى إلا الجلابيب السوداء والشواهد البيضاء ولكن بعد ذلك الأب تختار بثلاث ألوان البني والبيضاوي وهي لون يميز عن شعور حزن الابن ونيس تجاه أبيه ، وكان استخدام اللون هنا صريحا لأن المشهد كله صامت وأصبح لون الردود هو التكميل الوحيد هنا . وفي مشهد ظهور "زينة" نراها برباش أسود يفتح الهوا فيكشف عن جلبابها البزرقالي العوشي ، وقد استخدم هذا اللون للتعبير عن معنى "جميلة المنطقه" ، وأغلب مشاهد الفيلم تتم في الطبيعة وحتى يمكن الحكم في اللون المطلوب للصمراء والآثار والجبال الصمراء فإن ذلك يعتمد على اللحظة التي يتم فيها التصوير وذلك لاعتبارات زائرية

ادعاء أو استنصاعية في الأسلوب . فيقدم شادي لقطاته لدراما ونحن في صلالة العرض وكأننا انتقلنا إلى داخل جدران المقابر المتعددة أو بين أطلال تلك المعابد التي صوّر بين أعيننا . وتحيط بنا بساطة أسرة من خلال الصورة السينمائية التي نراها والتي تضيء بقلعة صاحبتها المالية في قديم القرن المصري القديم والقديم عنه بلغة سينمائية مرفهة من خلال عالم سينمائي كامل يحتوي على كل العناصر الجمجمة ممثلين وديكورات وأحداث الخ (Shafik, 70 1994, 65f, Beutemi, 1973, 51) .

وكما لم يكن الفنان المصري القديم محبا بتصوير إحيائاته الوثائقية في لحظة معين بقدر ما كان يعتم بإبراز ما يراه من الحقائق «بالخاتمة» لذلك لم يصور الظواهر الصارخة ولكنه صور ما توقع استمراره إلى الأبد (الردود، سوريل، ١٩٩٠، ١٦) ، فإن شادي اتبع نسق أسلافه وتعامل مع مفاهيمه والتفتيات المصطفية بهم كأنهم صور جدارية خطط لفنان المصري القديم في تسجيل مناظرها ذات ثلاثة الأبعاد، رغم انقطاع علاقة المثقلى المصري عن الفن التشكيلي (عصام على ، ١٩٨٦ ، ١١٤) فإن شادي قد استطاع أن يصل بسهولة إلى عين المتفرج المصري من خلال القواعد الرسمية لوضع أشخاصه في مراكز الاهتمام بالوسائل التشكيلية من تباين وتأكيد وخلافه (Baldinger, 1960, 30f) والخاص المصري القديم من خلال دمج الأشخاص بالبيئة المصطفية بهم بحيث يصبح كل ذلك في ضويع واحد متكامل له هارمونيه واتساقه (Benoit, 1946, 145 - Levy, J.) ولأن أجساد الفيلم كلها تتم خلال دورة كاملة في نهال الليل، ولأن ذلك لم يجري عام ١٨٨١ قبل دخول الكهرباء مصر، فإن مشاهد الليل إذا تم تصويرها دون استخدام أية إضاءة صناعية فمن تستقبل الطبقة الحساسة على الفيلم أي شيء لعدم توفر الإضاءة ، وإذا تم استخدام الإضاءة الصناعية فسوف يطلع عن ذلك ظلال حادة على الأرض تضيء بإحساس الكهرباء وهو الذي لا يريده شادي على الإطلاق . وكان شادي يرغب في تصوير

ويقدم شادي عهد السلام هذه الروح القومية من خلال فيلمه الذي يعرض زمن فليمي ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وهي أو خمسين لم يمتج بعد وذلك عام ١٨٨١ أي قبل عام من الزحف الاستعماري الإنجليزي على مصر عام ١٨٨٢ (Achoube, a, 1976, 13) لقد كانت رسالة الموهوم في الجوهر هي البحث عن جذور مصر في قلب الثورة الوطنية (د. ثور عبد الملك، ١٩٨٦) وذلك من خلال إيقاع الشخصية المصرية الذي جعلها شادي لتتصر في النهاية من خلال كلمات كتاب الموتى «النهض لأن تلتقى لقد تويت باسمك لقد بعت» (د. ثور عبد الملك، ١٩٨٦) .

لقد أراد شادي من خلال مرده الدرامى أن يوجه رسالة تملأ أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبي وأمتلاك شخصيتها كوطن متميز، بقومية مصرية تنظم ذاتها من موراثها الفرعونى (Douglas, A & F.M, 1986, 56) وتؤكد على مدى عرافتها (Cluney, c.m, 1978, 92) . لقد خرجت الترميمات أخيرا من مرقدتها بعد قرون طويلة من التحلل والاحتلال وهو الذى نتج عن الانفصال بين الشعب الذى يمتلك كلاً حضاريا عظيما وبين المثقفين القلة الذين تسلموا بالمرقة والمم وكان شادي يريد أن يربط هذا المعانى بتاريخ مصر المعاصر (Hennebell, G, 1970) . إن الفاعل الذى يجهد شادي نفسه في تقديمه خلال فيلمه هو في النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (Shafik, V, 1994, 205) ويبدو الفيلم بالنسبة للرمز كما لو كان يراقب طبقا مقننا والذي يتطهى في النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم (Malcolm, D., 1972) .

٨ - اللقطة

السينمائية

في فيلم الموهوم

١ - الصورة التشكيلية عند شادي

يعد شادي عهد السلام خلال صمعه لفيلمه بتقديم تقاليد الفن المصري القديم دون

وليس مع أولاد العم إلى شق المسالك الذي يلدح على ردة حيث شارب لشاة مراد الرابطة مع ابن العم . وتحتج دقة تفاصيل تنفيذ تلك المقبرة وهو انطباعها عليها ببرز في مقبرة المدينة التي تصحى على ثوابت الفرادة والتي تم تنفيذها على مسرعين ويصق كمبر يعطى تفاصيل الحفر غير المكتمل في الصغر وتصبها لشاة طبقى (Barsacq, L., 1970, 113).

ويردئ جميع رجال القبيلة ولساواها الملابس السوداء ليجرد في انصاف تام مع سفر الجبل المحيط بهم والشمال الجرانيتية الشاحبة الواقعة أو المسلكة على الأرض . ويبدو القريب بجلبابه الأبيض خريفاً بالطل شكلا مضى .

د - أسلوب القلوب المستطمد :

على الرغم من أن سينايريو فسيل الصومع والمقرب كان مليا بالثقافات المزج بين المهادم إلا أن شادى لم يستخدم هذه الوسيلة على الإطلاق ، واكتفى مرة واحدة عند نهاية مشهد لقاء ونيس بأبواب بأن ألقى المشهد براد حاله عند ضرب ونيس ثم بدأ المشهد التالي ووليس ملقى على الأرض يظهر تدريجى بطى . ويبدو أن شادى قد تراجع عن استخدام وسيلة المزج - رغم سهولة تنفيذها لها بصريا في معامل إيطاليا - لأنها ربما تفقده إحساس دورة الـ ٢٤ ساعة التي يريد أن يجعلها تندفق عبر أحداثه التي تجري بين جبال الأنصر (سبير فريد ، ١٩٧٥) .

والدولاب المستطمد طوال الليل يمشى مع عدم المبالاة في الحركة وبساطة التمدل فمن خلال أقل عدد ممكن من التفتات يصل إلى المبنى بوضوح ويسر مركنا على مضى الإيجاز في السرد .

وهنا لا نجد مكانا لحركة غير مجدية ولا لحظة بغير معنى في التصوير ، ومشهد مقتل الأخ الكبير بقسوة السريعة والبسطة أكبر دليل على ذلك (Cluny, 1976, 123, Cluny, 1972) . ويتحكم شادى في عنصر معدل السرد Peace من خلال حركة الكاميرا والممثل وسرعة المثل بالكمات ورثم

بفرد كلمة واحدة (ملم للنص ، ١٩٧٧ ، ١٠٢) .

وقد اختار شادى وعلاء الذهب كتابة الممرار باللغة العربية كنس الحمار في الفلم تجلبا للجهة المتعدية التي سوف تظل كل شيء برب وبقى بفيض علوة على أمطاء الصلطين القبر لصفطرة (سالى الصلارنى ، ١٩٧٠ - ١٩٧٠) . وصاحدا ما يخشى الصلطين المثل بالشر والكمات ذات الجرس الموسيقى (Berry, C., 1973, 101) ويبدو التفارث في حارة اللط في الفلم بين من تدروا على خفية المسرح وغيرهم من لا مبالاة لهم .

ج - الديكور والملاعب :

أخوى ليوم الموسعاه على ثلاثة ديكرات لثلاث مقابر مستطمة الأشكال قام بتصميمها وتنفيذها مهندس الديكور صلاح مري . في المقبرة الأولى نرى استخداما كمثال للقبلة ولا نرى منها إلا قاعة صغيرة جدرانها الخلى به بعض النقر الموزونة ولها سلم بأحدور يصعد لأعلى ولا نرى من خلاله إلا السماء كما أن للقاعة بابين يذيان لردعات أخرى . وتمثل تلك القاعة بالطبع مقبرة غير مكتملة مجهزة في شيوخ عهد القرونه بالأنصر تقطنها عائلة صام كما هو مفترض والتي حولها مكان للمعيشة ، ونجد شادى حريصا على ألا تحوى هذه القاعة إلا على كنبه خشبية صغيرة ومقعد ولا أخلاى قد صادفني مثل هذا التخطيط المعماري لمقابر النبلاء بالبر الغربى ذى المدخلين إلا أن هذا التصميم المعماري دون تجليه على تخطيطات مقابر تلك الفترة قد نجح في دخول الشخصيات وخروجها وذلك بين الأعمام والمائلة في القاعة بأولاد العم في الزدعة ونويس في سلم الأحدور وظفها بشكل سيمالى بلخ .

أما المقبرة التي استخدمها مراد كمثال له فقد أخذت شكل مصالطب لدولة القديمة وقد خطط شادى ومصالح لأن يستغلا صارة تلك المقبرة في تنطيع لقاء المشهد المركب الذي يتم بها من خلال لقاء مراد وزينة بربنس إلى الزدعة الثانية حيث يلتقى

سقوط أشعة الشمس وكذلك درجة حرارة القرن لماشمس خلال دورتها ثلثين الطبيعة وقد حافظ شادى على ألوان الطبيعة لك بأن قام بتصوير مشاهد الصباح في أوقات الصباح وهكذا باقي الأوقات . كانت دورة الشمس اليومية في التي تحكم عمله وعلى أساس مركبتها يتم وضع جدول العمل حتى تتحقق وحدة القرن المتأخرة (هائم للنص ، ١٩٧٧ ، ١٠٤ ، وصا بعدها Bobker, L.R., 1977, 78).

ويتمثل شادى غالبا استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل (هائم للنص ، ١٩٨٦ ، ١٨٤) . ذلك لأن حركة الكاميرا هي حين اقتصر وهي التي تعطي التأثيرات المقبرة والخاصة بالعنى الدرامى الذي يطرحه (Bettetimi, 1973, 96) . وعندما تتحرك كاميرا شادى وتلتصق بأشخاص فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصري الزراعى المريف بل أحرى المجتمعات الزراعية (سبير فريد ، ١٩٧٥) .

ب - الأداء التمثيلى :

إن اختيار الممثل وشكله وملامحه هي الخطرة الأولى لإسعاد الجمهور أو شقاله بالصور الذى يراه (Brandy, L., 1976, 201) . وكان شادى في اختياره لممثليه يفضل الجديد منهم ، فالممثل الجديد لديه قدرة أكثر على التخلص من عوامل قسوره وأخطائه التي لم تكتم بعد بعنى القديم الذى لديه لزماته التي من الصعب أن يتخلص منها (هائم للنص ، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ومن الأماسيات عند شادى اختيار ملامح الممثل التي تعبر كثيرا في رأيه عن الشخصية التي تلعبها في حكاية بعض النظر عن بعض للتصوير في الأداء . فالقوام والملامح والخطرة أشياء تشد نظره وبالتالي يوظفها بالطريقة الصحيحة . ومن الجدير بالذكر أن دور زينة كان مكلما في السينايريو وعلمنا قيات نادبة لطفى أن تقوم بالأنور وجد شادى في قوة التعبير بعينها أقوى بمراحل من أية كلمة لذلك لطفى جعل الممثل وجعل دورها كله

سينولوجية وتاريخ الشخصية المصرية والتي يحبر الجزء الأكبر من تراثها مشوارات ويردو أفعال مشواراته أيضا بدون تدخل الوعى، وهناك أيضا الإيقاع العام للحياة فى البلد الذى يحيل فيه الفنان، ذلك الإيقاع الذى ينبع عن موسيقى البلد ولحنها ومناخها الطبيعي وبشكل المتجسج كغذاء، لم يكن شادى إلى الواقعية المحلية فى ذاتها وإنما جردا من هذا الإطار وراح يحل لولها مصيلا عليها عطر الزمن العابر وتراجيديا الصوت (على فسيل، ١٩٩٩، ١٧)، إن المومياء مثل قطعة المرسيلار الذى لا يكلف عن معانيه بسهولة ويوضح فهو مليء بالخصائص والذلات كلها تأملته الزبدت إيراكا لا أباهة وأصاحبه (كمال رضى، ١٩٧٥، ١٦٤).

ب. تقديم الشخصيات عند شادى
يشهد شادى ضاما عن أسلوب اللقرفة التى حطها فرائد السينما المصرية، ويؤكد على ذلك عندما يقدم بتقديم شخصياته لأول مرة، عندما يرى وليس فى مشهد جازة أبه فذلك العلاقة العاطفية بين الأب والابن من خلال بضلات البرودة البينفسجية التى أقيمت بجوار اللحد زمن وثقة للذئع لثى نراها فى لقطة قريبة له وبهذا يحل شادى شحنة عاطفية تدفعا لفهم مأساة ونيس وصراعه الداخلى المتطرد بعد ذلك، وعندما نراه واقفا بعد ذلك أمام هذا اللحد بعد أن أظلمه عمه على لشر أو حتى فى مشهد ما قبل برحه بالمر لأحمد كمال يتم التأكيد على هذه العلاقة وتصيح وثيقة الصلة بما قبلها.

الشئ نفسه نراه عند رويتنا للأمر لأول مرة وهى جالسة كملكة مهيبة فوق الأريكة الخشبية يحيطها العم والقريب وأمامها الابن الأكبر. إنها مثل المائلة العارم والتي فقدت كل شئ بفقدان بلها، ولم تأت جمل الحوار بكلمة واحدة تنحط بالأم لأن شادى لم يكن فى حاجة إلى ذلك.

وعندما نرى ثيوب لأول مرة فإن شادى يقدم من خلال سفيلته المبحرة التى تأتى من خلف المشية لترسو بجوار منفة الليل، وهو ولقت بجوار سور السفينة مطلا بعينه للالمة

المصاحب لها وكلف اللقطات ثائية ملية بالمشوارات أو السوسيفى (Robker, 1977, Baldinger, W.S, 1960, 189 126).

٩ - قراءة

فى نص

المومياء

أ - سينما المؤلف عند شادى :

السينما عند شادى هى سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته للعالم بالكاميرا من خلال يحطه فى عمل الإنسان المصرى حيث يهيم فى الشكل الخارجى للصورة لتجسج حركته ومظهره وليس والمية مظهره لفظ (سمير فريد، ١٩٧٥)، ولحمة المؤلف السينمائي عند شادى أنه ليس مجرد مخرج يملك البراعة التقنية، فهو بالخصوص ليس حرايا بل هو مشرول عن خلق شخصية الفيلم بأبعده، شخصية متمثلة عما سبق عليه من أفلام أخرى (عصام على، ١٩٨١، ٢٤٦ وما بعدها) وعندما رأى العالم الغربى فيلم المومياء شارلوا بينه وبين ما شاهدوه للمخرج، ماسا جيت راى، فى أول أفلامه الأب بالفسفالى (Robinson, B, 1970)، مصطفى درويش، ١٩٨٩، ١٥٠) ويرى كان شبيها أكثر للمخرج اليابانى أكيرا كوريساوا الذى كتب أو شارك فى أغلب سيناريوهات أفلامه (Beja, Bellome, J, 1970, 198, 182F M., 1979, 1979). ويعنى هذا بوضوح أن شادى قد انطلق بعيدا عن سحر المحاكاة للمناج المستوردة عليه (كلرنى، ١٩٨٧، ٩٧) وزعم أنه استطاع أن يستوعب دروس الغرب جيدا إلا أنه حافظ على شخصيته التى تبرز واضحة إلى حد كبير (Cluny, 1972).

ويطرق بعض النقاد الغربيين فى اعتبار فيلم المومياء استثناء فى السينما المصرية ولا يمكن سوى مواهب مبدعة (مصطفى درويش، ١٩٨٧، ١٣٩، مصطفى درويش، ١٩٨٧، ١٠٧) ويخبر أنهم عثروا على كنز منقون خلال هذا الفيلم يمكن لهم للروح القديمة للشخصية المصرية كما لم تقدم من قبل. ولقومية أو المحلية المصرية عند شادى ليست مرفقة للواقعية فهى تنبع من الفنان عندما يتفهم ويستوعب

للمرئيل بشكل ثمنى مستراند (Bekker, 1977, 179) فهو يعرض بحذوة ذلك طابع تاريخى بهما صراع بين سارلى الأكار وحمايتها ولقد تطلب المصرية إلى قصة برايسية لم لم يحد شادى إلى التخریب فى السرد بين المخرج وبين ما يراه وكذلك أن يستخدم أيضا بين تفسيهيه بالتفهم العناطيسى بمعنى أن يجعل المخرج تأمل ويحمل فى رؤية الأشياء، فالتحلى الذى تقدمه اللقطات تأتى من مجموع تراثها ما وليس من خلال رموز لغوية يدفع بها لكل لقطه (Cadbury, W, Poague, L., 1980, 190) وهو لا يستخدم ما يحل عليه مستوحا من السورالى بين المساعدة أبدا (Bellone, 1970, 203) بل إننا نجد تدللا للأحداث فى اطراف وفرد تراثه وهناك نوع من النقد التخریبى بين كل لقطة وألقى فيها بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا نلقد أبدا الإحساس بالتأخير المستمر (Tyler, J.R., 1970-71, 17).

وكما تظهر الأسطورة فيها الطوفان والخوف خاصة فى شادى المومياء الضالض والمشارج عن نطاق المومياء والحدث الترانى، فإن فيلم (المومياء) يحمل زمنا سينمائيا خاصا، فمن خلال دورة اليوم هذه تص بأن شادى يستدعى للتحلة التى تتحرك فيها للشخصيات بشكل مطلق ومجرد فريد أن كل شئ موجود فى لا مكان ولا زمان (Clunny, C.M, 1973, 59).

وإذا كان على فنان السينما أن يستخدم الصوت السينمائي بشكل مؤثر من خلال تناقضه مع ما نراه (Beja, M, 1979, 23F) فإن شادى يقدم شرط صوت سينمائى تم إعداده بشكل خلل، فضع غالبا أصوات الآخرين على وجه المستمعين فتبدو دائما هذه العلاقة التناقضية بين اللقطات وبعضها. بينما كانت أصوات الجوامد مثل سارية مركب لشقية أو عصافير المصعد أو الرشح الذخيرة فى مصالط منزل مراد، مثل أصواتا وظفت بشكل مجرد فأعطت دلالاتها الإيحائية بحيث تخلق عند سامعها لها مرة أخرى عن أى إسهاب فى السرد، وعندما يقدم شادى لقطاته للصامتة فإنه عالوة على تركيزه على الإرهاص الدرامى

معبرا عن قوى الشر الهائلة ولكن في كبرياء شديد لا حدود له.

د - علاقات الشخصية بالمكان

إن المكان لا يتركه ونوس في غربته للترابجية، إذ يخترقه رجال الآثار الباحثون عن السر الذي يحمله ونوس بين متلعه، يخترقون المكان بينما تراقبه قبيلته كظله، ولكن ونوس يهرع إلى المعابد القديمة يحتمي فيها من غربته. إن المكان ينجذبه ويحتويه ويصاحب داخله بكل جلاله وغرابة وصمته. ولا يفلت شادي وهو يصور ونوس داخل المرسوم أن يركز عليه وهو يفت حد سماعة سفارة مركب الأفندية فتمد وجهه قد أصبح فريق شمال بلا جسد داخل المعبد في تكوين سيمفاني أسر، وكأن شادي يرشدنا إلى العلاقة المحيطة بين السلف والخلف.

وعندما يتم كشف السر فإن ونوس يجرب معابد أجداده محسنا بها فهذا هو عالمه وجهه في اللحظة نفسها القادري القطم أحمد كمال، ولكنه فوق سفينة تطلق صافرتها عاليا (... بلد عالم منهم) ويلتقي المصري مع المصري الآخر ولكن الآتين مختفان تماما ويبدو انفصال منضم وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة، وهما يظنان إلى بعضهما دون كلمة طوال الفيلم حتى النهاية في مشهد التبرج بالسر، وهذا للقاء الذي نتج عنه الاكتشاف (سامي السلاموني، ١٩٨٦، ٢٦) وعندما تفرج سفينة الأفندية بالور بعد أن رقت فيها توابيت المرميات نص بتأثير هذا المكان بمصداقة المعنى الذي أرسله شادي وكلمات التبع التي دولها على الشاشة.

د - مشهد التتوير

يبدو شادي شرفاً بأن يفتح جميع أفلامه بمشهد طقسي تدور فيه الأشخاص كأنهم يلقون كلمات البراءة بل ويكشف حكمة كل شيء ويلاغسه في حركات إيمانية لتدلهي بشاشة متروحية (الفلاح الصبيح - أفاق - جويش الشمس) وبعد مشهد مركب التوابيت في نهاية الفيلم من

كلاسيكات السينما المصرية والتي منذ فيها شادي علماء الآثار ونوس ورجال القبيلة ونساء والمراس ووسط كل هؤلاء تتحرك ألسان الفراعة كأنه إعادة للمركب الجليز المصري في عديد من مقابر البر النري ولذي شغف المصري بنقشه على جدران مقرة الأدي.

ويبدو هذا المشهد كله وكأنه ترجمة للفن سينمائية وصنية ورغافة حس تشكوية للكلمات التي تم إقازها داخل مقبرة الخبيثة وأحمد كمال يمين التوابيت:

جئت أحسن بك وأحملك من ذلك الذي أصابك بالأذى

هأني عظامك تتجمع وأملكك يعود إليك

وأعدائك تحت أقدامك يسقطون هانت في صورتك الجميلة

تحيا وتبت كل صباح شهابا من جديد

(Piamkoff, A, 1977, 67)

ومن خلال فطرات ندى الفجر وتحبيب نساء القرية المكونم والحيمة العسكرية التي يلقيا حراس الجبل ونظرات اللوع على وجه ونوس المبتعد وتوجه أضواء سفينة «المنشية» تتحقق معجزة للبعث.

١٠ - الفيلم

السالب

الأصلي

للممواء

قام شادي بتصوير فيلمه عام ٦٨ - ١٩٦٩ حتى فيلم سالب أصلي، باستثنى كونه 5254، وتم تحميل الفيلم وطبعه بمعامل تكروتاميا بإيطاليا وقدها وقد تم حفظ السالب الأصلي (الديجاتيف) بذلك المعامل بعد أن تم إرسال نسختين من الشروط المالية للقبيلة للفيلم نفسه حتى يمكن طبع نسخ موجهة في المعامل المصرية عدد الحاجة لذلك.

وتدجدة لعدد مرات طبع الفيلم الكثيرة نتيجة للتسويق، تلت نسخة سالية بديلة تماما بينما تمزقت عدة فصول من النسخة النائية

وهو أمر غور خطير طالما أن السالب الأصلي سلبا. وقد شاء التقدر أن يتم نقل هذا السالب الأصلي من معامل إيطاليا إلى مصر عام ١٩٨٨ ومن وقتها تم طبع نسخ عديدة منه للمروض المختلفة، وهو الأمر الذي دفعنا للتق للشد يد على مصير هذا الفيلم الذي لا يمكن تمويهه بحال من الأحوال، لو جرى له ثقلات. لا قدر الله - فهذه ضرورة ملحة لعمل سالب بديل له بأقصى سرعة وحفظ هذا السالب الأصلي بطريقة علمية سليمة، وإلا فإننا بعد عدة سنوات سوف نفقد تماما هذا الأصل بطريقة أو بأخرى وقتها لن يبق للدم وإن يفر لنا التاريخ ذلك.

ولا يبقى إلا أن أقول إنه رغم مرور هذه السنين الطويلة على إنتاج هذا الفيلم فإنه يبقى دائما علامة مهمة في تاريخ السينما المصرية وعندما جاء جان اليوسكور رئيس الاتحاد الفرنسي للور سينما للفن والجمرية إلى مصر أخذته ليكون فيلم الافتتاح لدار عرض جديدة في مكان، ثم عرض بعد ذلك في مهرجان بادوا بإيطاليا عام ١٩٨٢ مع أفلام كشيرو من إنتاج مخرجي قارتنا الإفريقية ويخرج متوجها بالجائزة الأولى (مصطفى درويش، ١٩٨٣).

ويبقى سحر الممواء عالقا دائما بقولنا وقولنا. وعندما يبدأ عرضه نصفي لكلمات الجذابة.

يا أمير الليل والظلام

جئت لك روحا طاهرة

فهب لي فما أكلت به عندك

وقد تكلم شادي فأصبح فأسفينا وأبحرنا وعثرنا على هويتنا. ■

مراجع

المقال

د. أحمد فخري ١٩٦٠، مصر الفرعونية: الأنجلو.

إدواردز، أ.أ.، س. ١٩٥٦، أسرار مصر، ترجمة مصطفى أحمد عثمان، مشروع الألف كتاب ٩٩.

المصرية، أفاق عربية، أيلول من ص
١٠٥ - ٩٧.

Achouba, A. 1976, L'oeuvre de shadi Abdel Salam, Cinema Arabe, Mai-June, No3, pp. 13-16.

Allen, T. G., 1960, The Egyptian Book of the dead, Chicago Baldinger, W. S., 1960, The Visual arts, Holt, Rinehart and winston Inc.

Barsacq, L., 1970, le Décor de film, cinema club, seghers, Paris.

Beja, M., 1979, Film and Literature, New York.

Bellome, J. (ed.), 1970, Renaissance of the Film, London Bernoit-Levy, J. 1946, The Art of the Motion Picture, Coward-McCaun Inc.

Berry, C., 1973, Voice and the actor, London.

Betteini, G. 1973, The language and technique of the Film, Paris.

Blackman, W. S. 1927, The fellahins of Upper Egypt, London.

Bobker, L. R., 1977, Elements of Film, 3rd ed, New York

Bonwick, J. 1956, Egyptian belief and modern thought, Colorado.

Brandy, L. 1976, The world in a frame. What we see in films, Anchor Press.

Bruyere, B., 1959, La tombe Nof de Sennejem, MIFAO, 88

Budge, W., 1894, Facsimile of the papyrus of Ani in the British Museum, London.

Cadbury, W Poague, L., 1882 Film criticism, 40 wa state Univ..

Ceram, C. W., 1954, Gods, Graves and scholars, New York.

Cluny, C. M., 1972, La Momie, Dossiers du Cinema, Film II.

Cluny, C. M., 1973, Chadi Abdel Salam. Un Cinema different, Cinema 73, No182, pp. 58-63.

على هاشم، ١٩٦٩، الموسىء والموسىء الجديدة، الإذاعة والتلفزيون، العدد، ١٨١٥، ديسمبر.

على مباركة، ١٩٣٥، هـ، الخطب اتقوية، ١٦، يولاي.

فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، ملهاج فوينى التاريخى، المكتبة الثقافية رقم ٢٠٩

د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨٢ - ١٩٨٦، الشعر والتاريخ، المجلد التاريخى المصرية، المجلدان ٢٨ و ٢٩، من ص ٦٥ - ١١٦.

كاسم سبر. أ. د. ت، فى المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدي محمود، دار النهضة العربية.

كلونى، كلومبيل، ١٩٨٧، الظلال والأطباء فى قاسوس السينما العربية، الهلال، نوفمبر، من ص ٨٧ - ٩٧.

كمال رمزي، ١٩٧٥، الموسىء، انهن فلن صوت، الظلمة، مارس، العدد ٣ السنة ١١، من ص ١٦٤ - ١٦٦.

مصطفى درويش، ١٩٨٣، كيف تحول إنتاج إلى فشل، صباح الخير، عدد ١٧، نوفمبر، ١٩٥٤.

مصطفى درويش، ١٩٨٤، السينما والوهر بمسورة التاريخ، الفنون، السنة الخامسة، العدد ٢١، يوليو، وأغسطس، من ص ٤ - ٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٦، السينما العربية فى أعين فرنسية، الهلال، أغسطس من ص ١٤٦ - ١٥١.

مصطفى درويش، ١٩٨٧، ثورة وسينما لم تكتمل، الهلال، يوليو من ص ١٣٢ - ١٣٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٧، (أ)، سينما ملتقى طوها، الهلال، نوفمبر، من ص ٧٦ - ٨٢.

هاشم النحاس، ١٩٧٧، شادى عبدالسلام ومحاولات فى تأصيل السينما

الندى، سوريل، ١٩٩٠، الفن المصرى القديم، ترجمة د. أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية.

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام، مجلة اليوم السابع، ١٠ نوفمبر.

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦، (أ)، انهن فلن تطفى، مجلة اليوم السابع، ٨ ديسمبر.

تفري، يارسلان، ١٩٨٧، الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. أحمد قدرى، هيئة الآثار.

سامى السلاسونى، ١٩٧٠/٦٩، الموسىء، نشرة نادى السينما الموسم الثالث العدد ٨، من ص ١ - ١٦.

سامى السلاسونى، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام حوار لم ينشر أبداً طوال ١٦ سنة، الإذاعة والتلفزيون، العدد ٢٦٩٣، ٢٥ أكتوبر.

سلم حسن، ١٩٩٠، الأدب المصرى القديم، مطبوعات كتاب اليوم الجزء الأول.

سمير فريد، ١٩٧١/١٩٧٢، حوار مع شادى عبدالسلام، نشرة نادى السينما، عدد ١١، من ص ٢٠ - ٢٤.

سمير فريد، ١٩٧٥، الموسىء نقطة تحول فى السولم المصرى، جريدة الجمهورية، ١٣ فبراير.

د. سيد أحمد الناصرى، ١٩٨٢، فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه، دار النهضة العربية.

عبدالرحمن أبوهوف، ١٩٧٥، حوار مع المخرج شادى عبدالسلام، البيان (الكويت) العدد ١١٣ من ص ٥٢ - ٥٥.

عصام على، ١٩٨١، حوار مع شادى عبدالسلام وصلاح مرعى، نشرة نادى السينما، العدد ١٦ لسنة ١٩، النصف الثانى من ص ٢٤٢ - ٢٤٩.

- Plankoff, A., 1977, *The Shrines of Tutankh Amon*, Princeton Univ.
- Post, T. R., 1950, *The great tomb robberies of the twentieth Egyptian dynasty*, Oxford, Twat.
- Robinson, D., 1970, Venice film festival-3, Then and now, financial times, London, 3 Sept.
- Romer, J., 1988, *Valley of the Kings*, London.
- Sauneron, S., 1953, *Rituel de l'embaumement*, Le Caire.
- Shafik, V., 1994, *Die Kulturelle Identität des arabischen Film*, PH.D theses, Hamburg.
- Taylor, J. R., 1970/1971, Shadi Abdelsalam the night of counting the years, Sight and Sound, winter, p. 17.
- Wilson, J. A., 1964 n, Signs and wonders upon pharaoh, Chicago Univ.,
- Egyptien, *Jeune Afrique*, No 507, 33 Sept.
- Hennebelle, G., 1973, Chadi Abdel Salam: Une Brillante Exception, *Cinema Africain*, Pp. 73-75.
- Hennebelle, G., 1973, La Momie, ou le choc des Civilisations, *Le Monde diplomatique*, III.
- Isakander, Z., 1980, Mummification in Ancient Egypt, in *X-Ray Atlas* (ed.) Harris, J.
- Malcolm, D., 1972, reviews, *Arts Guardian*, 30 March.
- Maspero, G., 1889, *les Mommies Royales de Deir el Bahari*, MMAF, 1,4.
- Montet, P., 1958, *Everyday Life in Egypt*, London.
- Murray, M. A., 1956, Burial Customs and beliefs in the Hereafter in predynastic Egypt, *JEA*, 42, pp. 86-96.
- Nibbi, A., 1975, Egyptian Anchors, *JEA*, 61, pp. 38-41.
- Cluny, C. M., 1976, *La Momie*, La fin de la nuit, *Cinema 76*, No 268, pp. 123-124.
- Cluny, C. M., 1978, *Dictionnaires des nouveaux des Cinemas arabes*, Paris.
- Bowson, 1929, *Magician and leech*, London.
- Benohue, V.A., 1978 Pre-nfr, *JEA*, 64, pp. 143-148.
- Douglas, A. F.M., 1986, *The mummy an Egyptian Classic*, Cairo to day, oct., pp. 55-57.
- Gardiner, A. H., 1935, *The Attitude of Ancient Egyptian to death & the dead*, Cambridge.
- Gardiner, A. H & Sethe, K., 1928, *letters to the dead*, London.
- Garnot, J., 1938, *L'appel aux vivants dans les textes funéraires égyptien*, RAPH, 9.
- Hennebelle, G., 1970, *La Momie Film*



من أهم الكرنس



سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح

- سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام

- إنتاج: المركز القومي للأفلام التجريبية

- إنتاج ١٩٧٠

- مدة العرض ٢٠ دقيقة

ق عندما تم الإعداد لعمل كتاب عن أفلام شادى عبد السلام بادئين بفيلم التسجيلي الأول «شكاوى الفلاح الفصيح»، كان من ضمن الطالع أن نعرضنا على نسخة أصيلة من سيناريو الفيلم الذي كتبه شادى عبد السلام وأصبح هو والرومىاء وأخنا تون (الذى لم ينفذ) ثلاثية سينمائية مدونة، كان لزاما علينا أن نقدم بنشرها تباعا للضييف للمندوق السينمائى متعة للقائل الذهني بقرائته لتلك المخطوطات، إلى جانب متعته البصرية لمشاهدة تلك الأعمال. بل إن الأمر يصبح أكثر إلحاحا بتقديم

سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح والمأخوذ لينا من نص أدبي مصري قديم ليصبح هذا المخطوط بالتالى سابقة سينمائية يجب دراستها بشكل متسق.

قد بدلت على فى السينما كمنهس الديكور وكان على أن أتلقى سيناريوهات ولجب تنفيذها بحدّة مفاهيم يبنى بها المخرج. ولكن بالنسبة لفيلم الرومىاء فقد كان حالة خاصة للغاية، فسيناريو الفيلم كان يتكون أساسى من سطره الأولى، وحتى لكتم له لعمه وكساره، وبذلك لم يكن العمل بالنسبة لى متنا أقروه لأول مرة، ذلك لأبّه نما وتطور معنى خلال قوامى بالعمل بالفيلم نفسه.

ولم يكن شادى يقوم بشرح مكونات السيناريو نفسه، بل توضح طريقة كتابته السيناريو واللى كانت تكتم بالمشابه مع الطريقة الإنجليزية فى خلط وتكابع الصورة مع الصوت، لذلك كان شرحه فى حدود الإضامة والجو العام للصورة

وشرح المعانى الرئوسية الموجودة فى الفيلم، أما للتواصل فكانت شيئا خلاصا به هو. بل أكثر من ذلك إحصاءات أو تضمينات لها معان عميقة فى الشخصية المصرية والحدث الدرامى، فإن ذلك كان له فحسية عله يجب على من يتعامل معه أن يستشفها مما يقرؤه لأن يقوم شادى بنور المدرس التطعيم يشرح ما يقصده بين السطور.

إن وجود سيناريو مكتمل لشكاوى الفلاح الفصيح وعدم علورنا على مثل هذا النص بالنسبة لأفلام أفاق وجوش الشمس وأفلام الآثار الثلاثة، أمر يمكن تفسيره طبقا لظروف تلك الأفلام الأخيرة. إذا نظرنا إلى «شكاوى الفلاح الفصيح» نجد أنه عمل أدبي به تتابع وخط درامى يتدفع خلاله الفلاح من شكوى لأخرى بحثا عن حقه. أما فيلم أفاق، فكان تكلفا من ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها لشادى بعمل فيلم عن أنشطة الوزارة.

وقد قام شادى بتصوير هذا العمل بروح الاستكشاف، يصور ويضيف ويحذف، لذلك فقد تم تشكيل الموضوع تماما مثل قطعة الكانداه جزأ بعد جزء حتى اكتمل النسيج. وفي فيلم «جيوش الشمس» ذهب للجببة ليستمع للجود ويرى معاركهم، ففوجئ بأن صورة الحرب في ذهنه مختلفة عما يراه، فهنا لا يرى المحاربون أعداءهم.. إن ما يظهر فقط لهيب القنابل وبابل الرصاص، لكن العدو بعيد للغاية وغير مرئى. وقد اكتمل في ذهنه عمل فيلم قرأ أن يسجل كلام هؤلاء الجنود، كانت المعاني التي طرحت حينذاك هي محصلة عمل الفيلم كله.

أما بالنسبة لأفلام هيئة الآثار المصرية، فقد تكونت معه أيضا بالطريقة نفسها، أى من واقع الأمكنة والأحداث والقطعات الاستكشافية المصورة. وعندما بدأ في تصوير فيلم «الكرسى» اختصر في فكرة عمل فيلم للأطفال لشرح حضارة أجدادهم لهم، وبذلك خلقت شخصية الطفل وشخصية من يشرح له. واستمرت الفكرة نفسها بالنسبة للفيلم الثانى «الأهرام وما قبله» وكذلك «عن رمسيس الثانى».

أما بالنسبة لموضوع الحوار المصاحب لهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة، فإن أمنية شادى كانت أن يوصل معاني هذه الأفلام إلى العامل والحرفى. وكانت لغة العامل أمراً من الصعب أن يبدع فيه، أو لنقل لم تكن ضمن قاموسه. فلفته شعرة إبداعية كما فى المومياء وإخناتون فقد قام بالجلوس مع الممثلين اللذين اختارهما لتأدية أدوار الفيلم محمود مبروك ومحمد قابد، وكانا على علاقة بطبيعة العمال ويعيان كلماتهم وتمبيراتهم، وكان يدرك لهما حرية قول الكلمات ويكتبها على الورق ليلمع جرسها ووقعها. ولم يكن

دوره يقف عند المراقب لهذا الأمر، فقد كان ينتق ويغير بطبيعة الحال ليصل لما يريد. وكان نجاحه فى أن يصل للغة

للفيلم تصل لهذه الطبقة يؤد سعادة داخلية. نستطيع أن نقول إن أجوده لشباب مختلط بهذه الطبقة والاستعانة بهم هو عمل مشابه للجولة مثلا لملاء للديب ومحمد مرعى فى المومياء والفلاح وإخناتون.

ونلاحظ أن سيناريوهات شادى مليئة بالتفاصيل. حركة الكاميرا والأشخاص.. ألوان الأشياء.. الجو العام.. للموسيقى والسرقات الصوتية.. ونوع وشكل الملابس والمكياج.. والاتصالات والاستكشافات العديدة. كل هذا ناتج عن غزارة مطومانه وتمككه من العناصر التي يستخدمها ووصفه لكل هذا رغم أنه هو نفسه الذى سيقوم بتنفيذها وهو أقدر الأشخاص على ذلك، ليس نوعاً من التناقض فهر يعطى نفسه كل هذه الغزارة فى التفاصيل ليعيش كل دقائقه فى خلق جو المكان وتبلوره فى ذهنه وهذا يصطبه تحكما أكثر فى التنفيذ. وهذا الوصف مع أفلام تاريخية من هذه النوعية تساعد الذاكرة التى لن تقدر على الاحتفاظ بهذه المعلومات لمدد طويلة. وهو فى وصفه لكل هذه التفاصيل فى سيناريو يقترب من العمل الأدبى لا يفقد بذلك متعة القراءة فهو يصف كيميائى أديب ينسج قطعة القماش بالسدى واللحمة جزءا فجزءا حتى يكتمل العمل. ورفق ذلك فإنه فى كل الأحوال يقدم نفسه كدور من الإقناع لمن يقوم بمسؤوله، ونوع من التجويد المستمر الذى كان شادى يجد فيه متعته الشخصية فى أن يرى على الورق شيئا مماثلا أو قريب الشبه لما سيحدث على الشاشة البيضاء.

وكان شادى يستخدم تقسيمات للمشاهد طبقاً للموضوع وليس طبقاً للوحدات الأرسطية الثلاث. وغالبا ما يكون لهذا المشهد عنوان، فمثلا فى سيناريو فيلم «إخناتون» فى مشهد وفاة الفرعون أمحطب الثالث ثم الجنازة وما



ذلك سيعد نوعاً من الإعتذار لشادى نتيجة عدم تنفيذ عمله ذلك، حتى يتسنى لمحبيه أن يطمئروا على هذا العمل الرصين.

لقد استطاع شادى أن يحول برديّة الفلاح الفصيح إلى قصيدة سينمائية كلماتها الحق والعدل فى اعتزاز واضح بحضارة بلاده. وكان لزاماً ونحن نقوم بأبحاثنا السينمائية عن هذا الفنان المبدع أن نقدم سيناريوهات أفلامه المكتملة لنضيف إلى متعة المشاهدة السينمائية لأطباقه بهجة القراءة المتأنية لأفكاره على الورق. وإذا كان نحوت رب القلم فى مصر القديمة يرفعى كتبتهما ويظهره بالعلم والمعرفة، فإنه وعلى النهج نفسه تقدم متون شادى السينمائية حفاظاً عليها لأجيال تالية تعى الدرس وتمشّق حضارة بلادها كما فعل صاحبها. ■

صلاح مرعى

أن تكتمل كل المعانى التى يرغبها بالشكل الإبداعى الذى يريده، جعلته وهو غير متمكن تماماً من اللغة العربية الفصحى أن يلجأ إلى لغة أخرى نظمها فى كلية فيكتوريا، فى أن يستخدمها كوسيلة للإتقان والتعبير عن مكوناته بشكل إبداعى. وعلى أية حال فقد كانت تلك مرحلة وسيطة حيث تم ترجمة ماكتبه لغة عربية فصيحى سليمة يقوم بها أصدقائه ويراجعها هو بكل دقة المهودة.

بقى أن أذكر أن شادى قد ترك آخر أعماله المكتوبة وهو سيناريو «مأساة البيت الكبير» عن الفرعون إخناتون والذي قضى فى كتابته حوالى خمسة عشر عاماً إلى أن اكتمل ولم يقدر له أن يرى النور. وأعتقد أن هذا الممن من الأعمال السينمائية المكتوبة العالية الجودة. وإذا قدر له أن يشر بعد ذلك فإن

صاحب ذلك من مشاهد كبار رجال الدولة. وقد أعطى شادى لهذا المشهد كله عنواناً هو «الأرض التى تهوى الصمت» ويقصد الجبانة بالطبع. وتندرج كل تلك الأمكنة والأزمنة المرتبطة بوقلة الفرعون كلها تحت هذا العنوان. وعندما يكتمل المعنى الذى يقصده ينتقل لمشهد آخر بعنوان آخر، وكان ذلك كله يساعده عندما يرغب فى تفسير شيء سواء بالإنصاف أو الحذف. إذن فنونته الموسيقية ملوبة بالجمال التى تساعده على ضبط إيقاع اللحن الذى يعزفه، وعدد وجود أى خلل فإنه يلجأ إليه فى موضوع واحد له رأس وذيل وكيان، أكثر من ذلك فكل مشهد من مشاهد له دوسيه لديه بكل تفاصيله المختلفة.

وتساءل كثيرون عن سبب كتابة شادى عبد السلام لسيناريواته باللغة الإنجليزية، وأعتقد أن رغبته الجادة فى

مشهد ١

خارجى. نهار

(١ لقطة كاملة

(قرية سفارة، صحراء)

الفلاح يودع أسرته.

زوجته تصلح من وضع عقده ذى الأغصان والزهور.

أمه تجذب الطفل البالغ ثلاث سنوات.

والذى يرغب فى اللحاق بأبيه.

(٣ لقطة كاملة

(سفارة، شجرة الجميز).

بان عبر الأشجار

رجل شريف السحنة (نحوت نخت)

جالسا باسترخاء تحت شجرة الجميز

الفلاح يسحب قافله الصغيرة من الحمير (أربعة)

(مقتربا من الكاميرا)

بان مع الفلاح والقافلة.

ينظر للخلف (ل. م) تجاه عائلته أثناء سيره.

ترافلج. زوم للخلف مع الفلاح والقافلة خلال اختفائهم فى الصحراء.

(٢ ل. ع. لأفق الصحراء

(قرية سفارة، صحراء)

الفلاح والقافلة يظهران مرة أخرى.

بان معهم للوحدى أثناء نزولهم.

يستمر البان على الحقول حتى الانحول

بعد لحظة، يتطلع لأعلى ملاحظاً شيئاً.
رجلان جالسان في الخلفية يتكلمانه.

يهمسان له بشيء.

تصوت يتكلم مفكراً.

[ترآك أو زوم للأمام]

عندما يتحدث تصوت في جلسته، عيناها مثبتتان على ما يراه،
ثم يدهش ولقفاً.

بان مع تصوت، إلى

(ل.ع) للفلاح والقائمة يقتربان من عمق الصحراء.

(القائمة تغير اتجاهها من اليسار إلى اليمين)

تصوت في (المقدمة) يخطر خارجاً في الكادر للحظة، ثم يعود
داخلاً الكادر.

يعود البان مع تصوت (ل.م)

بينما يقف، متابعا القائمة (خارج الكادر).

يلتقط بعض أقمشة للكتان المشورة على الفروع

ويحملها في اتجاه الحقول.

[ترافنج مع تصوت والكتان المتطاير،

] حتى يختفي خلف أشجار الصبار].

(٤) لقطة ترافنج (يمين - يسار)

(جدول ماء بسقارة)

يظهر الفلاح والقائمة مقررين (شمال - يمين)

(٥) بان أوترافنج ل. هـ.

(سقارة، كتبان بجوار شجرة جميز)

مساعدا تصوت يقبلانه بكتان مماثل

يجريان هابطين للكتان الرملية إلى الحقول.

(٦) ترافنج مع قماش الكتان المتطاير (في المقدمة) وتصوت.

(سقارة، للجدول)

الفلاح والقائمة يبدوان من خلالهم مقررين.

ترافنج بينما تصوت ينزل الكتان،

منضيا الطريق حتى الجدول.

مساعدا يماولانه، ثم يختبئان (يمين - خارج الكادر).

تصوت يتحدث ويقف في تعدد،

مواجهاً الفلاح وقائمه المقررين والذين يتوقفون.

يقفان كل يواجه الآخر في صمت

بان مع الفلاح وقائمه

الذي يغير طريقه

مارا بالقرب من حقل قمح.

(٧) ل. م لبحار

يلتهم قسمة من القمح

(صبيحة)

(٨) بان (عمدة طويلة) قرية سقارة، للجدول.

للمساعدان، قابضان على العصي،

يأتريان باندفاع خلال ممر مغلق.

يصلان إلى الحمير ويمسكان بها

بينما يلقي تصوت بالفلاح في للجدول

(في اتجاه الكاميرا)

بان مع الفلاح حتى الماء.

(٩) ترافنج عندما يسحب المساعدان القائمة بخذا

الفلاح (في المقدمة) يخرج من الماء

ويصل إلى حميره

ولكن تصوت يجتبه

الفلاح

(مقاوما بإصرار)

«لم أعطى الطريق!..»

إنها طريق لكل الناس.

الفلاح يستطيع أن يخلص نفسه

ويندفع خلف قائمته.

بان مع الفلاح،
(نرى القافلة وهي داخلة إلى العمر المنطى في الخلفية)
أحد المساعدين يعود ويضرب الفلاح
الذى يسقط إلى الأرض فاقتدا الوعى،
بينما تحوت يدخل الكادر (من المقدمة - حاجبا).
يحمل الفلاح الفاقد الوعى
ويلقى به بعيدا.

إنها ملكة عظيمة الوالى رينزى بن ميرو...
الفلاح يستدير ويخطو خطوة
بان ليصل لحجم لقطة ل. ق.
ثم يستدير للخلف مرة أخرى
(مواجهها للكاميرا)
... هو الذى ظهر هذه الأرض
من كل النصوص!
أوسرى وأنا فى حماه؟

الفلاح يستدير خارجا من الكادر.
مشهد ٢ خارجى نهار الصحراء

(١) ترفلنج (طويل) مع
الفلاح وهو يجرى فى الصحراء.
يلمح شيئا فيستدير
ويأتى مسرعا تجاه (الكاميرا).

(٢) لقطة عامة - زوم للأمام إلى
موكب رينزى (الوالى العظيم)
رينزى، فى محفته السوداء الذهبية،
ومحاطا بحاشيته الصغيرة.

الحاشية تتكون من:
٤ نبلاء

١ حامل المروحة

١ حامل المظلة

٤ حاملين

١ حامل الشارة

وهم فى طريقهم ليجروا

على السفينة الراسية،

حيث صاروها وشراها باديان فى الأفق.

صوت الفلاح

(متاديا)

«يا عظمة الوالى!...»

(أ) للترك مستمر حتى (ل.ع.ك)

(١٠) ل ك للفلاح يسترد وعيه
ينظر حوله باحثا،

ثم يندفع خلال العمر المنطى
زوم للأمام يتبع الفلاح.

(١١) (سقالة - الصحراء والنخيل)
الفلاح يدخل من أسفل الكادر (ل. ق.)
ينقلب حوله بإصرار.

ثم يندفع تجاه بيت محزول.
بان مع الفلاح ثم زوم للأمام (ل. ك)
بينما يشاهد آخر حمار
داخلا بوابته.

البوابة تغلق بإحكام.

الفلاح يخطب عليها بعنف.
ولكن لا يوجد أى رد.

يجرى تجاه باب آخر.

تركك للأمام إليه.

يخطب على الباب الآخر.

ولا رد

(يفتح الباب،

ويظهر الرجلان مرة أخرى ويندفعانه بعيدا)

الفلاح يتراجع.

الفلّاح

(صارخا)

«إنى أعرف صاحب هذه الضبعة!

.. يا عظمة الوالى..

.. يا أعظم العظماء..

رينزى يخطط أرضية المحفة بحصاه.

(أمر بخفضها ثانية)

يقف الجميع ساكنين، مستمعين للفلاح

، أيها الحاكم على كل من هنا ومن لم... يئن

إذا تحيت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعه

ولن يتباطأ قاريه

ولن تكسر لك مرسى

ولن يحملك التيار بعيدا

وان ترى وجهها مرتاحا...،

(٥) زوم للأمام خفيف

لك للفلاح (انظر ١٢)

وهو يقترب ويركع على ركبتيه،

تراك للأمام بطيء..

الفلاح

(مستترا)

... نلك أنك أب للتيتم

وزوج للأرملة

وأخ للميت

وداع لمن لا أم له.

دعنى أرفع اسمك فى هذه الأرض

فوق كل قانون عادل

أيها الحاكم المنزه عن التشيع

الغالى من الخوف،..... (١)

يا من تعظم الظلم

وتقيم العدل.

الفلاح مقتريا وصاعدا فى اتجاه للموكب.

(٣) رينزى يأمر حامل الشارة (ل.ك)

أن يرى ما يريد الفلاح.

تخفض المحفة إلى الأرض.

حامل الشارة يقترب من الفلاح (الكاميرا).

بان مع حامل الشارة إلى للفلاح (ل.ع.ك)

الذى يأتي تجاهه مسرعا، يشكو.

(تراك بطيء أو زوم للأمام إلى حامل الشارة والفلاح)

حامل الشارة يعود (مارا بالكاميرا)

تراك أو زوم للأمام حتى

لك للفلاح واقفا لاهذا،

قلقا ينتظر قرار رينزى.

يقدم خطوة.

(٤) ل.ك لرينزى وحاشيته. لقطة ثابتة انظر لقطة ٣

حامل الشارة يحنى وهو يتراجع للخلف (خارجا من الكادر)

رينزى يجلس مفكرا.

الموقف الأول

(بلا مبالاة)

، إن ما أخذه تحوت نحت مجرد ضرائب

مستعنة له قانونا..

الموقف الثانى

(دون اكتراث)

، هل يعاقب تحوت نحت

من أجل حطفا من التتروين والملح؟

مرة أن يردها وسوف يفعل،

يبدأ النبلاء التحريك مبتعدين.

الحمالون على وشك رفع المحفة.

صوت الفلاح

(صالحا)

استجب لصيحتي عندما يتنطق اسمي.

وعندما أتكلم اسمتي..

(٦) ل.ك. لريزى مصفيا، في فنون (انظر ٤.٣)

تراك للأمام بطني حتى ل.ق.

صوت الفلاح

(مستمرا)

ه أقم العدل أنت يا من لك الحمد

ولا يمدحك إلا الممدوحون.

خلصني من شقائي.

انظر إلى .. إلى مثلك بالهموم.

انصلي إلى تائه..

هكذا يأمر الفرعون .. الرب العظيم

ابن الشمس.. إله الوجيهين

حاكم التيجان.. الخالد المخلد،

صوت الكاهن الأعظم

(يتلاشى)

يسيران خارج الكادر.

والكاميرا تراك أوزوم للأمام

إلى البوابة الذهبية.

مزج

مشهد ٤ خارجي. نهار النهر والحقول

(١) ل.ك. لقرص الشمس على الأفق

صوت الفلاح يطو تدريجيا

أثناء اللقطات التالية - مزج بينها

مشهد ٣

داخلى قصر الفرعون

(١) تراك للخلف

بوابة فرعون الذهبية تفتح قليلا.

عندما يخطو الكاهن الأعظم خارجا.

البوابة تغلق ببطء من خلفه.

ريزى يدخل من جوار الكاميرا.

صوت الفلاح

... أيها الوالى العظيم!

أنت رب رب السماء

في صحبة حاشيتك....

(٢) انعكاس الشمس المشرقة على النيل

ثلاث لأسفل على المزروعات (زاوية مرتفعة)

الكاهن الأعظم

(بنبرة رسمية)

... أبق على الفلاح دين أن تفصل في أمره

حتى يتفوه بكل ما عتده.

سجل كل ما يتنطق به ببطء.

وفي هذه الأثناء زبد الطعام والعون

ويُرسل خادم إلى قريته

ليرى ما إذا كانت أسرته تعاني من الحاجة

خلال هذه الفترة.

... كل عون للإنسان هو منك.

فأنت كالفرسان الفامر،

أنت النيل الذى يكسب الحقول خصرة

ويخصب الأراضى القاحلة...

(٣) خارجي - زاوية مرتفعة

ثلاث لأسفل لقسم الدخول

الفلاح يظهر في ل.ك. ولقنا

(وكأنه يصلى)

«الضئ على السارق»

أهم النص.

لا تكن كالسيل يجرف من يشكو،

٥+٤ (ل.ج. ثابتة) (صحراء سقارة)

(زاوية مرتفعة) برج

الفلاح يركع على الأرض

...! احذر ! لأن الحياة الآخرة تدنو.

لقطة تراك للأمام

هوكل وسط درجة نخول

البخور يحترق أمامه

المكان خالٍ للحظة

يخرج منه اللذان حملة مباخر.

ريزى يلجمهما مع بعض الحاشية

يتوقفون عند المذبح وهم يصغون

(ريزى فى زى كاهن)

صوت الفلاح

«واكمل بالمثل الذى يقول:

إقامة العدل كانتنفس»

(صمت)

٦ (ل.ك. للفلاح الراكع

ينظر لريزى مستفسرا (خارج الكادر)

(من وجهة نظر ريزى)

الفلاح

(قاطعا الصمت) ..

«هل يظفر الميزان؟ (صمت)

هل يهيل ذراعه الى جانب؟

لا تقادع لأنه مسئول ..

لا تستهن بأمر لأنه متزن (صمت) ..

لاتقادع لأنه الميزان

٧ نعدُ لأنه الحق ..)

انظر فأنت حامل الموازين،

٧ (ل.ك. لريزى (زوم للأمام بطى»)

مازال فى وضعه دون حراك، مصغيا.

صوت الفلاح

(مستمر)

...! إذا انحرفت انحرفت أنت.

لسانك مثقال الميزان.

وكلبك تكله،

وشفتاك ذراعاه..

(صمت)

ريزى يراقب الفلاح لفترة.

يجده صامتا

فيأمر الحارسين

اللذين يتحركان تجاه الفلاح.

بان مع الحارسين مع زوم أو تراك للأمام

الفلاح يتراجع للخلف مترددا

ينظر من حارس للآخر.

ثم ينظر تجاه ريزى.

٨ (تراك للخلف.

(من وجهة نظر الفلاح)

الهيكل خال مرة أخرى.

خارجى نهار سقارة

مشهد (٥)

١ (تراك للخلف سريع مع الفلاح

وهو يدخل من أسفل الكادر.

يجرى فى ردة مظلمة.

يقع على الأرض	(معد الهرم المدرج، سفارة).
على وجهه (ل.ق.)	يرى شيئا ويتوقف.
بان وترافق	الكاميرا مستمرة في الحركة.
عندما يرفع الفلاح رأسه	حتى يدخل رينزى مقدمة الكادر،
ل.ق (جدا) للباب	وهو محاط بالحاشية.
(الصماء في الخلفية)	الفلاح
صوت للفلاح	(بفضب)
(مونتاج)	
(بطو تدريجيا)	
... أقم العدل ...	«لقد هبنت لكى تسمع الشكاوى،
انشر الخبر...	وتكصل بين خصمين،
دمر كل ش...	وتكبح جماح السارق.
	ولكنك تنحاز إلى جانبه.
	الناس يحولك ولكنك معتد...
الكاميرا تواصل حركتها (ل.ق.).	كاتب يدون
عبر تسبيح الرمال.	(خلف رينزى)
هذا التسبيح الذى صنعته الريح.	المشهد الآن ساكن تماما
«كن كالرغاء القادم الذى يقضى على المجاعة..	(صمت)
كالسما الذى ينهى العراء...	
كالسما الساكنة بعد عاصفة هوجاء.	
منج الذهب لمن يقاصون البرد.	رينزى يعطى إشارة بعباء.
كن كالنار التى تتضج للنير	حارسان يمسكان بالفلاح
والماء الذى يذهب بالعطش.	ويجذبانه، بان مع تراك للأمام إلى الفلاح
الكاميرا بان (سريع لأعلى إلى جانب)	... لقد نصبت لكى تكون سدا للفقر
حتى الفلاح الذى يستدير مبتعدا عن الكاميرا	يحيمهم من الغرق...
إلى رينزى وحاشيته	ولكن انظر لقد أصبحت أنت الطوفان...
الساكنين عبر الأفق.	
الفلاح	
(موجها حديثه الى رينزى)	مشهد (٦) خارجى. نهار الملبدة
«أوتيت العلم واكتسبت الدراية	(١) ل.م للفلاح. (كاميرا محمولة على اليد)
لا تسلب الناس..»	وقد جذبته بعيدا لثتان من الحرس
بان مع رينزى تاركا الفلاح (خارج الكادر)	بان
	يلقى به بحطف

صوت الفلاح

... احسنت سلوك البشر

لذلك فانت عرضة للخطا..

ريزى يترقب فى لـك مصفيا

...الفضيلة بنى الإنسان

أصبح زعيم المتدين على الأرض..

٢) لقطة زوم للخلف

لـم للفلاح يدخل الكادر

الفلاح

(مستمر)

إن زارع النش يروى حقله بالنظم

وينبت الزيف والكذب

ويغمر البلاد بالشور..

الفلاح يقرب جاريا لـك صاعدا الكتبان

عندما نتراجع الزوم لندرى المنظر فى لقطة عامة

،أريان كل الأرض..

٣) لقطة ثابتة (لـك) مع ريزى والماشية

والذين يستديرون مصفون ثم يترقبون.

الفلاح

(ياصرار)

،يا من تأمرها لمشيته فتجر..

ديكور

مشهد ٧

لقطة كرين

١) قاعة خالية من الخزف (جرانيت)

لـق. للفلاح

يركع يانسا

الكرين، تراك للخلف

الفلاح

إن جوفى يضيق بما فيه

وإن قلبى مثقل.

هناك صدع فى السد

والمياه تتدفق منه!

لذلك أفتح لى لأتكم.

ليس هناك من صامت إلا وقد أنطقته.

وليس هناك من نائم إلا وقد أيقظته

وليس هناك من جاهل إلا وقد جعلت منه حكما.

إن الذين نصبوا لى يدرؤا السوء

أصبحوا ملجأ للعابثين..

(صمت)

٢) لـك ريزى جالسا يصفى دون تعبير

صوت الفلاح

،ألم العدل من أجل الإله

الذى أصبح عدله قانونا للعدل..

٢) لـك للفلاح

تراك للأمام (بطيء).

الفلاح

(مستمر)

،فالعدل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

حيثما يلف فى كفته ويوضع فى التراب

فلا يمحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل

ذلك هو شرع الإله..

(صمت)

الفلاح يحنى رأسه يانسا

،إنك لم تكافلى على هذه الكلمة الطيبة

التي خرجت من فم رع ذاته.

يرفع رأسه ببطء (لـم)

الدموع فى عينيه.

قل الحق

أقل الحق

لأنه عظيم

لأنه هو الهائق

لأنه هو الهائق

وسوف يثابك الثواب

ويثبته خلال صرك العديد.

الفلاح يحني رأسه مرة ثانية

وينهض ليغادر البيهو.

بان مع الفلاح إلى الباب

ولكن تحوت مقبوض عليه وخلفه حارسان

يسدان عليه الطريق.

الفلاح يقف ملدحشا للحظة

ثم يستدير تجاه رينزي.

بان وتراك مع الفلاح إلى رينزي (في الخلفية)

تحوت يركع أمام رينزي.

رينزي يعلى إشارة إلى شخص ما خارج الكادر

كاتب يداوله بردية

تراك للأمام (بطيء) إلى رينزي وهو يقرأ

(مرددا كلمات الفلاح)

رينزي

فالحل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه إلى القبر

عندما يلف في كفه ويوضع في التراب

(٣) لـم تراك للأمام بطيء

على رينزي يلاحظه صامتا.

صوت الفلاح

(متأثرا)

أما من يتقاضى عن الخدمة

فإن تكون له ذرية

ولا وارثون على الأرض

ذلك الذي يهرع معه الخدمة

لن تصل سفوفته إلى مرفأها.

(٤) لـق للفلاح

(انظر لقطة ١٧)

مشهد ٨

نهار خارجي

الفلاح

(١) الوادي والصحراء

للفلاح يصعد مقكرا يبتسم، راعنيا

ويستحب خلفه قافلة أغنى وأكبر.

ومناما عنزة صغيرة إلى صدره.

بان مع للفلاح.

صوت رينزي

(صدى خافت)

فلا يعي اسمه من الأرض

ليس هناك أمس من لا يبالى.

وليس هناك صدوق

لن صمت أثنه من العدل.

وليس هناك يوم هنء للجمع.

إلى أشكو إليه

ولكنك لا تسمع شكواي.

سأذهب وأحمل شكواي منه

لأنويوس إلى الجبابة.

بل يذكر لأنه أقام العدل..

يتابعون الفلاح بنظرهم.

ذلك هو شرع الإله..

(٧) لقطة ثابتة - عسة (٣٠٠)

قرص الشمس.

الفلاح وقافلته يخفون

البان ينتهي مع

بينما قرص الشمس يملأ الكادر.

الأمير، ابن ريلزي ونيدلين وقفوا يحيون الفلاح بينما يسير

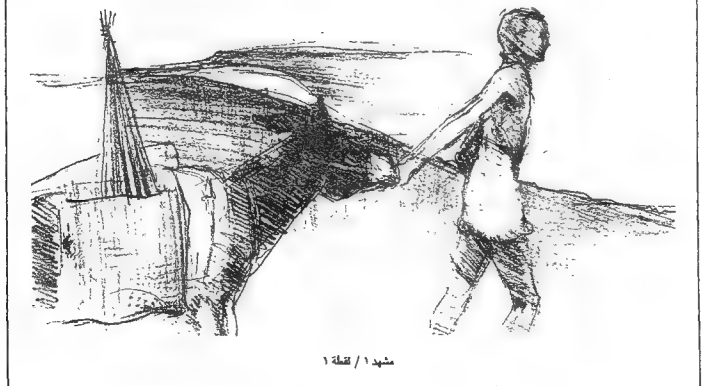
خارجاً من الكادر.

النهاية





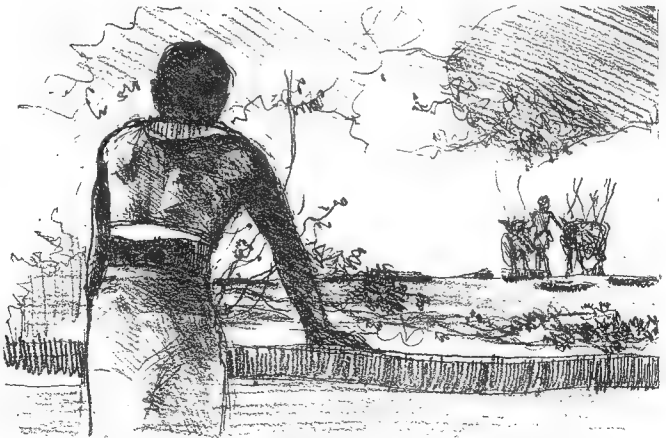
مشهد ١ / لقطة ١



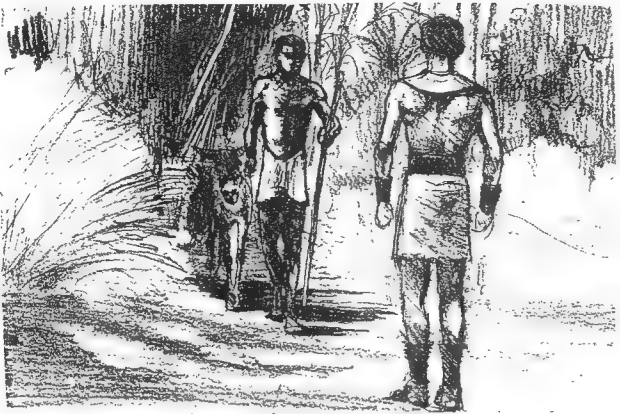
مشهد ١ / لقطة ١



مشهد ١ / لقطة ٢



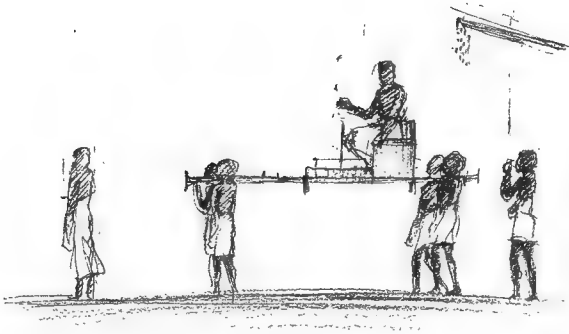
مشهد ١ / لقطة ٣



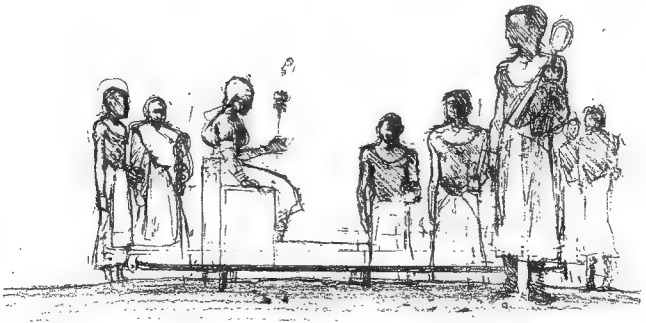
مشهد ١ / لقطة ٦



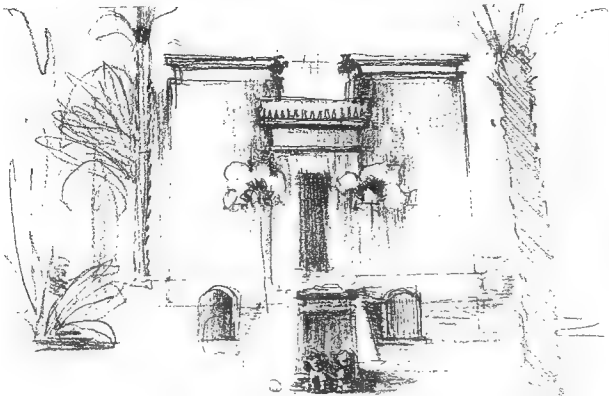
مشهد ٢ / لقطة ١



مشهد ٢ / لقطة ٢



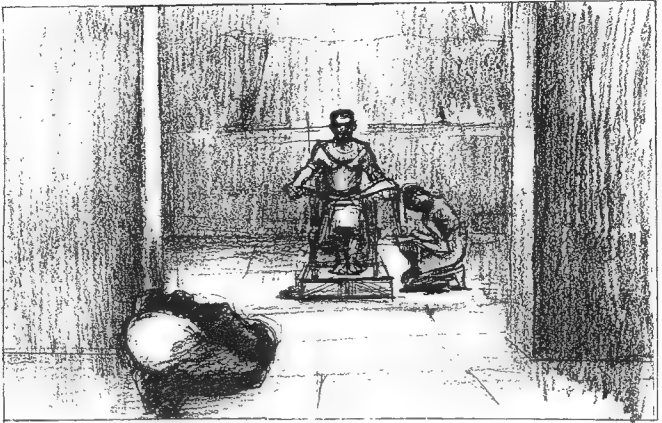
مشهد ٢ / لقطة ٤



مشهد ٤ / لقطة ٥



مشهد ٥ / لقطة ١



مشهد ٧ / لقطة ٤



حوارات

٢٣٣ شمس خياؤها لا يغييب، كمال رمزي. ٢٣٤ حوار لم ينشر في حياة شادي، سامي السلاموني. ٢٣٥ في صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادي عبد السلام، وآخر حوار معه، عبد الرحمن ابو عوف.



وإلى

شمس ضياءها لا يفيب

كمال رمزي

• ناقد سينمائي مصري

فا بقدر ما كنت أسعد بالذهاب إلى مكتب شادي عهد السلام، بقدر ما كنت أتعاشى هذه الزيارات!

أسباب السعادة، متوفرة بسواء.. تبدأ من مجرد التفكير في لقائه، ذلك أن شيئاً ما، يلتصق في عقلك.. فالحديث معه، يعني، الرحيل إلى آفاق بعيدة، الطواف في أغوار الماضي، ومحاولة رؤية ماسيكون عليه المستقبل.. مستقبلاً، كأفراد ووطن ويشر.

غالبا، المصعد معطل.. على الأقدام، يصعد المرء ستة أو سبعة أدولر.. لا أنكر بالصنيط.. باب الشقة مغلق دائما.. تنق الجرس فيفتح، بنفسه، الباب.. فأرع الطول، مشوق، يرتدى كعابته القميص الأبيض والبنطال الأسود، ملابس بسيطة أنيقة.. وجهه الممتلئ للتقاطيع يوحى

ببراءة تزدها إبتسامته الرقيقة صدقا وعذوبة.

تدلف من باب على يدك اليسرى فتجد حجريين واسعتين مفتوحتين على بعضهما.. إنها أقرب إلى الصالة.. المكان، بمكوناته، ومقتنياته، يشعرك بالألفة والدفء، فحمة مقاعد طاقم أسبوعى الطراز.. والكرسي للميز الذي جلست عليه زوزو حمدي الحكيم في فيلم «الموسم».. إكسبرس من التي استخدمت في أفلامه القصيرة تتناثر هنا وهناك.. وبالطبع، مراجع ضخمة، بالإنجليزية، عن تاريخ وأثار مصر للقرصنة.. بعضها يبرز من طياتها شرائع من ورق تحدد صفحات مجيدة.. المراجع موضوعية فرق عدة ملائذ.. في نهاية الصالة، عادة، يجلس صلاح مرعى، وظهروا لنا، منكبا باهتمام على المكتب، يرسم

شيئا ما.. ولكنه.. صلاح.. يلتفت ذمونا بين العين والعين، ليشارك في الحديث.. ثم يعود ليندمج، ويذوب، في عمله.

أحيانا، يثق جرس الباب.. للقادم، إما أنسى أبوسيف أو مجدى عهد الرحمن.. وهما، مع صلاح مرعى، يشكلون أقطاب مدرسة شادي عهد السلام.. ولعل أهم ما تنسج به هذه المدرسة يتمثل في التمسك بالجدية، والأدب بالتفاصيل، والإخلاص في العمل.. ومن الناحية الإنسانية، يلمس المرء تلك العلاقة العميقة بينهم، القائمة على الحب والاحترام.. ومن الناحية الأخلاقية، تترفع عن الصغار، لا يفروها للكسب السريع، وتصبر، بإرادة هائلة، على ألا تقدم أية تنازلات.. لذلك فإن هذه المجموعة، برئاسة، شادي عهد السلام، تبدو كجزيرة ينبعث منها ضياء شديد، يكشف



فى اليوم التالى، بل فى الأيام التالية، لكل زيارة، تظل أصداء أحاديث شادى، بأفكاره، وتأملاته، وتحليلاته، ونكرياته، تدور فى ذهنى.. وعادة، كنت أسجل بعض أقواله.. وأظن أن من حق الجميع، أن يطلعوا عليها.

أذكر، فى عيد ميلاده الخمسين، عام ١٩٨٠، سأله كيف يرى نفسه وهو يودع نصف قرن من حياته، قال:

.. أنا اليوم أكثر إكتمالا من أى يوم مضى، فكل يوم أعيشه يضيف لنفسى شيئا جديدا، ويكسبني خبرة لم تكن مخوفة لدى بالأمس، أرى نفسى الآن واقفا فوق خمسين عاما.. لست نادما على السنوات الماضية، ولكن آمالى كبيرة فى الأيام التالية.. ففيما بعد، سأكون أكثر اكتمالا مما أنا فيه الآن.

الأطيف، وفيما سيأتى من أيام، يزداد تدفقا، وسحرا.

عدد المغادرة، ويكتشف المرء أنه أوقع نفسه فى مأزق.. فموعد المواصلات العامة قد انتهى.. وسائقو التاكسيات يرفضون الذهاب إلى طرف المدينة.. وأثناء الوقوف على رصيف الشارع للخالى، فى برد الشتاء، أقول لنفسى «أنا دائما أكرر أخطائى، كان على أن أغادر قبل توقف المواصلات»..

كنت، أحيانا، أتخشى الذهاب إلى ذلك «الراعب»، فى صومعته التى تبعث فى النفس، نوعا فريدا من الأمان.. لكن، سرعان ما أخدع نفسى، فأزعم، وأنا أقوم بالزيارة.. فى هذه المرة سأكون متجيبا، وأغادر فى الوقت المناسب، وبالطبع، يحدث، بالمنطق، ما حدث فى المرة السابقة.

مدى العذمة القابعة فى عشرات الجزر الخفية، فى بحر ربيع القرن الأخير، الملوث بالانفتاح، والانتهازية، والمقاولات.

مع شادى عهد السلام، يبدأ لحوار من آخر جملة انتهى بها حديث المرة الأخيرة، حتى إن مضى عليه عدة أشهر.. إن زمن الفجاءة عنه يتلاشى، فكان المرء كان معه بالأمس القريب.. وما إن يتحدث شادى عهد السلام، بهذوء، وترتيب فى الأفكار، معلنا على معايشة طويلة، عميقة، للتاريخ، حتى يمرق الوقت سريعا.. إلى أن يقترب الليل من منتصفه.. صندل أدرك، بضيق، أن وقت الانصراف قد حان.. فسكنى، فى أطراف المدينة.. لكن إغرامه مواصلة الحوار، دائما، يكون له الغلبة.. ويتر الساعرة تلو الساعة، والطواف معهما فى أحراش الملضى، وفى عالم

القائمة .. من هنا بدأت أكتب أول سيناريو، في سرية تامة، وربما لأنه لم يكن لي أي أمل في أن يظهر إلى النور .. كسان الموضوع يدور حول قصة حب في السلك الدبلوماسي، وأدركت أن ماكتبه يسير في الطرق الصنيقة للسينما السائدة، فلم أتم المشروع.

بعدها مباشرة، وأنا في بولندا حيث كنت أصعمل مع المخرج الكبير «كافاليروفيتش»، بدأت أكتب «المومياء» .. وأعدت كتابته في مصر مرة أخرى .. وفي هذه الفترة كنت أفرا التاريخ بشغف إلى جانب متابعتي للمسرح المعاصر: ببيكيت، يونسكو، أدنوف، أربال.

عندما يتحدث شادي عبد السلام عن فنه، يهبط تروى معه مناطق ظلال، ومناطق عميقة الغور، ويكشف لك عن قواعد وقوانين استغداد منها، على نحو خلاق، وهو يحقق فيلمه الطويل، الوحيد، ومجموعة أفلامه القصيرة .. لغت نظري، إشارته للعلاقة بينه والمسرح من ناحية، وفن الصارة من ناحية أخرى:

– تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت .. متى يتكلم الممثل ومتى يتحرك، ويستجد أن طول المشهد عدى يطابق طول المشهد في العرض المسرحي، فحركة الممثل عدى تستغرق، زمنا، القدر نفسه الذي تستغرقه في الواقع وهي بالضرورة الفترة نفسها التي تستغرقها حركة الممثل على خشبة المسرح .. أنصف إلى هذا استفادتي من خبرة دراية المسرحية الكلاسيكية بأبعاد الإنسان ودوافعه وما يعتلج في داخله من سرعات وانفعالات.

أما عن تأثري بدراسة العمارة، فتجدها متخللة في اهتمامي ببناء الفيلم ككل، مع الاقتصاد، والاستفادة من كل العناصر المكونة للمشهد، وأن يكون لكل عنصر، سواء ديكور أو إكسسوار، أو حتى تل أو حجر، شخصية مميزة، ووظيفة، تنمشي مع بقية المشاهد، حتى يصبح

أدى إلى اهتمامي بالتاريخ .. وفي عام ١٩٥٤ تخرجت بدرجة امتياز.

دخلت لجيش مجندا .. قضيت فترة أحسن الآن أنها مضنية في حياتي، جفنتي أقوى وأصدق وأكثر تمعلا .. في الجيش تعرفت على جانب مهم من الحياة ألا وهو كل شيء بنفسك، وأن تفعل ملاحظتك، وأنه لو أخطأت، فخطوك في حق الجميع .. كان من يخطئ يتعاقب السرية كلها، من هنا نما عددي الإحسان بالجماعة، فالإنسان ليس وحدة منفصلة، ولكن حجر زوالية في بناء شامق .. إذا اختلف فيخفل البناء.

● سألته إذا ما كان لا يزال في الجيش إبان معارك السويس ١٩٥٦، أجابني:

– كنت قد انتهيت من مدة خدمتي ولكن عشت هذه الحرب بكل ذرة في كيانتي .. كانت حربا ظالمة لنا .. ولكنها كانت حربا عظيمة وأياما شريفة لاتنتسى، لقد تماسكا وصمدنا وأصررنا على الرغم من الفارق الكبير بين قوتنا والقوى المانية التي واجهناها .. وقد كشفت لي هذه الحرب عن وجه قاس لدولتين أعجبت ثقافتيهما.

● عن دخوله عالم السينما، قال:

– بعد أن أنهيت فترة تجديدي بدأت مساعدا للإخراج ومهندسا لتيديور ومصمما للملابس .. الحق أنني كنت شغافا بمعرفة كافة فروع اللغة السينمائية .. ولكن الملل من السينما السائدة أخذ يتصرّب إلى نفسي .. لم ألتجأ مع ٨٠٪ من مواضيع الأفلام التي أشرت في تنفيذها، ثم صنعت بالطريقة المتعبة التي تصنع بها الأفلام، وحاولت أن أعرف من هو سيد العمل: الموزع أو المنتج أو المخرج أو اللجم .. اكتشفت أن الجميع يتدخلون في الفيلم، وكل منهم يسبح في فلك ضيق ومحدود، فتكون النتيجة مجرد أعمال مسقورة، مكررة، خالية من

في ليلة عيد ميلاده تلك، كان متوجها، مبتهجا، فنيما يبدو أن الاحتفال للفرامع الذي أقامته له جمعية نقاد السينما المصريين، ونظمه سمير فريد، جطه شعر بالرضا، والرفاء من قبل أناس يقدرون من قدره .. تحدث شادي عبد السلام، في مكتبه، لبقها، عن حياته، بمرآحها المختلفة، كما لو أنها فوالم سينمائي يراه وحده، ويحكمه.

ولدت بالإسكندرية عام ١٩٣٠، وعائلتي أصلا من الصميد .. في الإسكندرية كان المجتمع خليطا يغلب عليه الطابع الأجنبي، وكان الأجانب في معظمهم مجرد سمسرة، ومغامرين، وثجار، وجواسيس، ومغامرين .. مجتمع صوره لورانس داريل في رايعة الشهيرة.

حقا، كان في الإسكندرية طبقة من المصريين الشديدين، ولكن الأجانب في إسكندرية ٣٠ كانوا القوة المسيطرة، واعتبروا أنه من العار أن يتحدث أحد باللغة العربية .. من هنا كنت أحب الصميد أكثر، كنت أشعر أنني في بيتي، أقول ما أريد بحرية وراحة وضوح، فوجود الأجنبي لابد وأن يشعرك بدرجة ما .. ولكني الآن أحب الإسكندرية بقوة، بعد أن زال سبب ضيقي منها .. إنها مدينة واضحة المعالم، على عكس القاهرة .. إلا أنه في النهاية، يظل الصعود، بالنسبة لي، مرافا الأمان، و امرأة الذات.

في كلية فيكتوريا، تعلمت الكثير، وتعرفت على الأدب العالمي، وبدأت أراول للتعميل .. قمت بعدد من الأدوار، لعل أهمها «هنري الخامس» لولاي شكسبير .. وهناك أخذت أهدم بتصميم للملابس والأزياء التاريخية.

جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٠ حيث التحقت بكلية الفنون الجميلة، قسم العمارة .. في القاهرة، بدأت أعاشيش البدائي القديمة، وأتأملها وأستريحها .. ولا شك أنها هي التي استوعبتني، الأمر الذي

الممثل في النهاية، قطعة معمارية حية، لها روحها الخاصة، وتنبض بالحياة.

لاحظ، أن الفكرة عددي هي الفيلم كله، والفيلم أيضا هو الفكرة.. في «الومياء» أن تجد لقطة أو مشهدا أو حدثا يمكن أن يعبر عن فكرة الفيلم، ذلك أن الفكرة عددي تسرى في شرايين الفيلم كله. وليست الفكرة هي مجرد مقدمة مطلقة أو مجرد آراء.. ولكنها إيقاع وشكل ولون وشخصية ومشاعر تسود العمل كله.

الآن، عندما أنظر إلى نفسي من بعيد، وأنا أنفذ «الومياء»، أراي وقد وصل الحزن إلى نخاع عظامي، لقد نفذت الفيلم عام ١٩٦٨، العام التالي للهزيمة مباشرة، ويبدو أنني.. مثل كل مصري.. كنت أحس بالفجوة تمنعني داخل شراييني.. أضف إلى هذا أن والدي توفي في بداية ١٩٦٨.. وكان والدي يمثل بالنسبة لي أكثر من كونه أباً، كنت أراه دوماً لي، علاقا من نوع ما.. أظن أن الفجوة العامة تزوجت بالفجوة الخاصة وانعكست على روح الفيلم.

في إحدى الليالي، عقب عودته من الخارج، وإثر عملية جراحية كبيرة، كان الإرهاق باديا عليه بوضوح، وثمة بعض التجاعيد ظهرت حول عينيه، وعلى جانبي فمه.. واكتسى صوته بغلظة من الوهن.. لكن روحه، عندما تكلم، بدت على درجة كبيرة من الصلابة، والعزيمة، وكعاداته، اتصمت رويته بصناعة الوضوح.. أمسكت بأصابعي القلادة الجميلة التي تشارك عليها «نونو» و «أيوب» التاجر في الومياء.. القلادة المرسوم عليها عين حورس، بن إيزيس، هازم الشرير «ست»، والتي غدت رمزا للخلاص.. مررت بأناملي، بحب وإعزاز، على رسمها، حقيقة، هيامي بها لم يفكر أبدا.. كم أتمنى أن أسمعها وأفكر بها، الآن.

ابنعم وهو يقرأ، في عيني، شغفي المجدد بها.. تحدثنا عن «الومياء»، والماضي والمستقبل، والقضية التي تلج عليه.. بحكمة قال:

ربما كانت قصيتي هي «التغيير».. فالتغيير هو الحياة، والتغيير إلى لم يتغير فيها شيء ما كل نهار جديد فهي ميتة أو في طريقها إلى الموت، لابد أن ينعو فيها أحد للفروع، وأن تضمر ورقة قديمة.. كذلك في مجتمعنا، لابد وأن نغير، وإلا سيكون مصيرنا الأقول.. التغيير ضروري، خاصة بالنسبة لنا، ولتغييرنا.. والتغيير هنا يصعبه عناء شديد، فهو ليس تطورا ذاتيا هادئا، مثلما الحال في أوروبا، ولكنه عاصفة هبت علينا في أواخر القرن الماضي، ولا تزال تعصف بكثير مما تعودنا عليه واستسلمنا له.. إن التغيير يفاجلنا، بل ويخيفنا في كثير من الأحيان، ورياح التغيير تهب على الجميع.. في «الومياء» لاحظ أن التغيير أصاب مفتش الآثار الشاب، والقبيلة كلها، لفتي لآيد أن تغير أسلوب حياتها الذي عاشت به قرونا طويلة، وهو أيضا يصيب ابنها للشاب الذائر «نونو»، وتاجر الآثار المهرب.. والفيلم ينتهي بالناخلة المحملة بالآثار وهي تشق طريقها في مياه النيل إلى مستقبل لا أحد يعرف ملامحه بوضوح.

عندما يتكلم شادي، فإنه يبدو كما لو أنه يتحسس الموضوع الذي يتعرض له لأول مرة.. لا يشعر بأن عنده وجهة نظر مسبقة، انتهى منها ولطمأن لها.. وفكركه، يكشفها معك على نحو هادئ، منطقي، لا صرامة فيها أو غفائ.. فهي دائما تأتي مخفية بالعواطف، فتهدو وكأنها مرت على قلبه ولم تأت من عطف مباشرة.. سرح قليلا، في تلك الليلة، وقال:

.. أحلم دائما.. وأتمنى.. وأعتقد، بأن المستقبل، غالبا، سيكون أفضل من أية يتويناها في الخيال، والحق أن المستقبل يبدو أمامي متباينا غامضا، ويتأبى

أحيانا إحساس بأن التاريخ عدنا يتحرك على طريقة «مكس سر»، ولكن سرعان ما ينقلب هذا الإحساس ويتلاشى أمام قناعتني بأنه بقدر ما نغير، بقدر ما نضمن حياة جديدة، ولنا نملك القدرة على التغيير برغم الأغلال التي نكلنا، فحين، ومطقتنا كلها، ليست مجموعة ضائعة.. آمل، وأؤمن بأن حياتنا، في المستقبل، برغم عناء الحاضر، ستكون أفضل من أية فترة عشناها في الماضي.

قبل رحيله بعدة أشهر.. سألته: بعيدا عن «أخنان»،.. ألا تفكر في فيلم آخر؟..

.. نعم.. إن «الظاهر بيهوس» الذي حدثك مرارا بزاد سيطرة على عقلي ووجداني.. هذا الفارس الغريب، ماهي مكوناته.. كيف استطاع أن يجمع بين الشجاعة والجرأة والدهاء، وأن يكون متأمرًا.. هو مزيج مذهش، يحارب بسيفه ويعقله ونقبته.. لقد فهم عصره وعاش حياته كلها مقاتلا.. وفي نهاية حياته كان يقف في الأركان حاميا ظهره بالصلوات والجدران، تخوفا من طمعة غادرة، مستعدا دائما لمواجهة الأعداء.. إنه عالم كامل، كان يجالس الناس في المقاهي.. إنني لا أستطيع أن أفك عن تأمل هذا الفارس الذي ظل خساندا في خيال الأجيال المتعاقبة، من خلال الملاحم الشعبية المجهولة المؤلف والتي لم يحظ بها حتى صلاح الدين الأيوبي.

● ما من مرة ذهبت فيها إلى شادي عبد السلام، إلا ومنحني رؤى جديدة.. وجعلني أرى، في الماضي، والمستقبل، أسورا لم أتحبه لها من قبل.. لقد كان شمسا، رحلت عن عالمنا، لكن دفنها، وصيهاها، لا يزالان، وسيظل، يعمل، ويغير، في قلبي، وعقلي، شأني في هذا شأن من كان للحظ حليفهم.. فافتكروا من دائرتهم النابضة بالليل، والسمق، والمحب، والفهم العميق للتاريخ، والفن.. والحياة. ■



رواية

حوار لم ينشر في حياة شادي

سامي الساموني

ق هذا الحديث الطويل الذي سجلته مع شادي عهد السلام تحمل شرائطه تاريخ الأحد ٧ ديسمبر ١٩٧٥، هو أحد الأحاديث العديدة التي أجريتها معه في محاولة دائمة للإقتراب منه وفهم عالمه... ولكنه حديث لم يقدر له أن ينشر أبدا... لأنني كنت أنوي أن يكون نولة لكتاب لم يصدر أبدا عن شادي عهد السلام... وكنا قد انفقنا - شادي وأنا - على أن نترك الحوار يقود نفسه إلى ماتصلحه التذاعيات الحرة التي لا يحكمها اتجاه أو ترتيب وإنما مجرد محاولة للفرص في عالم شادي عهد السلام جذوره وتربسته وأفكاره وأحلامه وإحباطاته... وبعد أحد عشر عاما تظل لتذاعيات شادي عهد السلام للحرة قيمتها وإيقاعها للراشح الذي لا يتغير مع

الزمن... ويظل أذناؤنا حُلما لم يتحقق أبدا... ولكن تكون الأسطورة فقط هي التي بقيت لذورنا... بعد أن يكون عذاب الروح والجسد المنهك قد قدر له أن ينتهي!

هناك أكثر من محفل وأكثر من زاوية للحديث عن شادي عهد السلام، أعترف بحيرتي في اختيار إحداها كهداية... ولكن لو بدأنا بالتاريخ الذي تعشقه أنت... فتاريخ اليوم هو ٧ ديسمبر ١٩٧٥. فكم بالمنضب عمر عملك في السينما حتى هذا التاريخ؟

- البداية الجادة لسلبي بالسينما كانت في ٥٨... أي منذ ٢٧ عاما... وكنت قد انتهيت لتوي من أداء الخدمة العسكرية..

● هل أدبت، إذن الخدمة العسكرية؟

- نعم.. وفي سلاح الصيانة بالبحرية..

● هذا جانب لا يعرفه أحد عن حياتك... سامي ذكرايتك إذن عن الجيش؟

- كان هذا أول لقاء جاء لي لأتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة.. على الشعب، بجميع طبقاته وفئاته وثقافته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك في التجنيد بكل نوعياتهم في مكان واحد. وترتدون جميعا «عفوية» واحدة.. وسواء أردت أو لم ترد فلا بد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم.. وبعد قليل تجد نفسك قد تعربت عليهم وأصبحت واحدا منهم.. وفي هذا المصير قضيت سنة كاملة من العزلة عن الطريق اللبومي الذي كنت سائرا فيه حتى تلك اللحظة.. وهو من الدراسة إلى البيت ومن البيت إلى الدراسة باستمرار.. وعن

علاقة محدودة ببعض الأصقاء.. إلى رؤية شاملة أكثر للبلاد كلها.. وكان هذا عام ٥٥ أو ٥٦.. وبمجرد أن أنهيت فترة التجنيد حتى حدث الحوان الثلاثي على مصر عام ٥٦.. فكانت هذه أول مراجعة حقيقية لى مع هذا التناقض الضخم بين فئات مخالفة من زملاء المسكر الواحد.. ثم بين حيواتى الطبيعية كمجرد شاب يتلمس بداية مستقبله.. وبين الحياة العسكرية.. وفى هذه التجربة المهمة جدا تعرضت على النظام وقوة التحمل الجسمانى.. وابتعدت مؤقتا فى الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم.. وكانك أخذت إجازة إجبارية من هذا كله لكى يتجه عقلك لتجاهها آخر تماما.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكى أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك.. وبدون أن أفس بأن الزمن يدفعنى قسرا لا اختيار سريع.. وكنت قد تخرجت فى كلية الفنون الجميلة لأصبح مهندسا معماريا.. ولكن فى هذا العام بالتحديد انضمت لى الرؤية تماما.. إنها السيمياء.. وإن أعمل إلا فى السيمياء ولا شيء آخر.. وإن أستخدم أبدا شهادتى هذه فى العمارة.. فعنى العمارة هذه لم تكن إلا، لها أى شكل ولا أى أمل فى الإطار الذى تنبى به بيوتنا. فلا هناك تخطيط مبانى ولا أى احتياج حقيقى للمهندس المعمارى يضيف إلى مبانينا لمسة خلاقة.. اللهم إلا إذا تصادف أحيانا أن طلب منك رجل ما أن تصمم له عمارة أو حتى «بكوتة» من طراز معين.. فيصبح كل دورك هو «الدرزى» الذى ينتظر أن يطلب منه أحد «تفصيل» شيء بفق خاص.. ولكن لا أحد عندنا يفكر فى تصميم منطقة سكنية متكاملة مثلا بحيث تأخذ طابعا أو شكلا مبتكرا ومصريا.. ما فىش.. كلهم ينظرون الأفكار من الخارج.. فمن سويسرا مثلا وهى بلاد تلجية تنقل طراز بيوتهم عندنا



حدد لي الطريق الذي أسير فيه.. بمعنى ألا أنظر إلى التاريخ كسجل زواجر وحكام وأبطال.. وإنما من موقف فلسفي إلى حد ما.. وبمعنى أنني لو صوّرت الآن فيلمًا معاصرا فسوف تجد فيه إحساس التاريخ ولكن دون أن أصور التاريخ نفسه.. ولكن بإحساس أن الزمن حتى لو كان معاصرا.. فهو تاريخ..

● هذا بالتحديد.. أريدك أن تصدئي عن إحساسك هذا بالتاريخ.. فمن الواضح أنه إحساس خاص تعكسه في أفلامك القليلة حتى الآن.

- إنه إحساس بسيط جدا يرى أن الشخص المعاصر أو «العالي» هو امتداد لا يمكن فصله عن جده.. وجد جده.. ولو أننا عدنا إلى الزمان مجرد يوم واحد إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخا.. أو أن فيه زين للتاريخ بالصيغة التي.. فالتاريخ هو كل ما خلفناه وراثا فأصبح ماضيا.. ونحن اليوم نتاج لكل هذا الذي مضى.. ولذلك فلا بد أنني مختلف عن أي إنسان زميل أو شبيه لي في بلد آخر.. حتى أقرب البلاد لنا ولكن السودان أو ليبيا مثلا.. لأن التاريخ الذي أحمله ورأى مختلف عنهما.. التاريخ بكل تفاصيله سواء تعرضنا لفقره لاحتلال أو انهيار اقتصادي أو حكمنا نحن العالم كله وازدهار الاقتصاد ثم تغيرت الظروف التاريخية بسبب ما.. فإنك ستجد أن الدول ذات الحضارات العريقة وأيا ما كانت غفرت الصعود والهبوط فيها.. سخطل محتفظة بقوامها في أحلك الظروف.. كمصر والهند وإيران مثلا.. وهي ثلاث بلاد كانت إمبراطوريات يوما ما.. ولذلك فهي مهما تعرضت لأزمات سرعان ما يثقف بعضها حول نفسه ويحفظ بحضارته بقدر ما يستطيع.. وفي المقابل فهناك دول نامية جديدة.. وهذا لا بد أن نرى أننا لسنا دولة نامية إلا

حتى بالكثرة «بور العلم» ولا يمكنك أن تصل إلى الدور الثاني إلا مسرورا بالنور الأول ومن خلال درجات تصعدا.. فأنت لا تستطيع أن تزيد شيئا على التصميم ولا أن تنقص شيئا إلا على أساس الصفحة أولا.. فبنا إن اقتصاد في التفكير نفسه.. وكنت قد قرأت تاريخ المصريين لكبار الذين تحولوا إلى فنانين مثل دافنشي ومايكل أنجلو وحتى كبار مخرجي السينما مثل أيزنشتاين وأنتونيووني الذين خرجوا من مدرسة العمارة أساسا.. فوجدت أن للفنون التشكيلية هي قيمة مهمة في السينما.. ولكنها تظل غير كافية في بناء «سيناريو متحرك».. ووجدت أن للفنون التشكيلية في مصر محصورة في أيدي أساتذة قد يبدعون لوحة رائعة حقا.. ولكن التكوين فيها ثابت كأى صورة ثابتة.. فضلا عن أن للفنون التشكيلية تقوم على الصيغة قبل الدراسة.. فإذا كنت شك هذه الصيغة فبرسك أن تنميتها وحدها ودون الاحتياج إلى أساتذة.. بل إن الأستاذ قد يفرض عليك أسلوبه.. ومن هذا جعلت الفنون التشكيلية عنصرا جانبيا في تكويني الدراسي.. والعمارة هي «الشهادة العليا» إذا كان لابد من شهادة عليا وما دام ليس هناك معاهد.. وحصلت عليها بامتياز عام ٥٥.. وهفوا إذا كنت أرجع بك إلى الوراء وإلى الأمام مع هذه الكتابات..

● ولكن ماذا كانت دراستك الميكرو قبل ذلك؟

- أنا من مواليد الإسكندرية ولذلك درست في كلية فيكتوريا هناك وتخرجت فيها بشهادتين.. الأولى كانت تساوى «التوجيهية» كما كانت «الثانوية العامة» تسمى في الماضي.. ثم شهادة أخرى بعد دراسة إضافية لمستوى منها سنة في إنجلترا تخصصت خلالها في التاريخ والفلسفة.. وربما كان تأثير التاريخ على الفلسفة والعمارة هو الذي

لكي نصبح «خوارج» مثلهم.. ناسين أنه لا المناخ ولا طبيعة المجتمع والحياة عندنا بتقاليدها.. يمكن أن تشمل عمارة كهذه.. ومن هنا نجى هذه اللخبطة، التي تراها الآن في ممارتنا.. قررت أن أنسى شهادتي ولا أقسرب من هذه السنة..

ولقد كنت حتى قبل دخولي الفنون الجميلة أريد العمل بالسر أو السينما.. ولكن لم تكن هناك مدراس ولا معاهد.. واخترت المسرح في البداية لأنني كنت أنصوّر وأنا صغير أنه سهل.. بينما كانت السينما شيئا مخيفا بالنسبة لي.. يحكره عدد قليل من الناس أغلبهم تجار في سوق يذهب في النهاية في بيروت.. ولا يحلى هذا أن يهرؤ ليس لديها مفقوها.. ولكن كان قدر السينما المصرية أن ترتبط بكتاريهات بيروت وموزعين من هناك أو من الأردن أو من سوريا في الماضي ومنذ الخمسينيات.. وكان هؤلاء هم الذين يصممون ويكتبون نوت السينيما المصرية.. فكيف يمكنك أن تدخل مجالا كهذا؟ وما الذي تستطيع أن تفعله فيه حتى لو دخلته؟ الإخراج؟ مستحيل.. خاصة وقد كنت في سن لا أعرف فيه أنا نفسي ما الذي أريد بالتحديد.. ووجدت أن الوقت يمر بي وزنا في هذه الحجرة.. فدخلت الفنون الجميلة لأدرس العمارة التي كنت اعتقد أنها أساس للفنون الأصلية كلها.. فهي تملك الوعي بالبناء.. سواء «البناء بالطوب» أو البناء الدرامي.. فهي تجعل نظرية البناء واضحة أمامك.. كيف يمكنك تركيب هذا على ذلك.. فإذا كنت في البناء الدرامي معرضا لأن تصرخ إلى سرد صورة بشكل أجبى أو وصفى يأخذك بعيدا عن المجرى الرئيسي للملك.. فإنك في العمارة تلتزم بخطوط لا تستطيع الخروج عليها.. فالغرفة غرفة.. والطريقة طريقة.. والصالون صالون.. وأنت ملتزم

من الناحية الاقتصادية والمقارنة مع
التجارة الصناعية في أوروبا مثلا.. أما
مقاييس الحضارة الحقيقية فإن حضارتنا
قوية جدا.. سوف نلاحظ مثلا أن الفلاح
المصري منظم جدا دون الحاجة لأن
ينظمه أحد.. فهو يعرف جيدا كيف
يزرع في أي توقيت منضبط وكيف
ينهب إلى حقله مبكرا لأنه يسي أن العمل
مستحسن وليس مجرد «زرق» فقط.. لأن
الباحث عن «الزرق» فقط يمكن أن يصبح
تاجر مخدرات.. ولذلك فانت قد لا تجد
هذه «المواظبة» والالتصاف عند القاهري
مثلا غير القادم من الجذور مثل الفلاح..
فالعمل عند الفلاح واجب ويكاد يرتفع إلى
مرتبة الطقوس: الزراعة والرعي والرسم
والمسوق والزواج والولادة.. كل هذه
طقوس مضطربة بنظام دقيق عند الفلاح
المصري.. ومن هنا فقد بدعنا مثلا أن
نسبة الجرائم في الريف المصري أقل
بكثير منها في نيويورك مثلا.. لأن
القتل عندنا ليس وسيلة للتفاهم ولا لتعب
العروش.. وصحيح أن الجريمة تسببت
كثيرا في العواصم الأوروبية المتقدمة..
ولكن تعامل مثلا إلى أمريكا.. أليست هي
أكبر دولة متقدمة اقتصاديا في العالم
كله؟ ورغم ذلك فسوف تجد هناك

كبيرة جدا من الشبان وغير الشبان يغتربون
ليلا في الشوارع لكي يسرقوا مخففات..
فيذا قام منهم قليلا يمكن أن يقتلوك
ببساطة.. ولا يمكن أن ينخلص من هذا
كون أن تاريخ أمريكا كله هو مائة سنة..
إن قياس الإنسان المتحضر لا يكون فقط
بالتكاليف أو للماديات التي في يده أو في
نوع ملبسه وما يسمى البعض
«بالفرجة».. وإنما بالسلك.. وحتى لو لم
يكن يعرف القراءة والكتابة سجد أن
سلكه محضن.. فإذا ما استطاع أيضا أن
تعلم القراءة والكتابة فسجد أنه
سعيد عيشه ويستفهمها جيدا.. ولو
علمه مهنة سوف يمارسها جيدا.. لأن

أرضيته، سبعة.. وهذه هي ميزة
الحضارات الكبيرة.. ولذلك سوف نجد
أن المصري أو الهندي أو الإيراني لو
وفرن له مستوى ثقافيا مناسبا.. فإنه
يفتح مليون في المائة على الشكف
للمناصر الذي لا يحمل هذا التاريخ
وراه.. وإن كانت مهملة أو ثمانية
سنة من محارلات التقدم في أوروبا
جطلها «عجوزا» مثلا.. لاسيما أن جزما
كبيرا منها كان متصلا بمحوض البحر
الأبيض المتوسط دائما سواء بالحروب
للسلوبة أو الحكم العربي في أسبانيا أو
بمجرد التجارة.. وحقق هذا كله نوعا من
الانصاف بين الشرق والغرب وتبادل
الحضرات الحضارية هو الذي أسفر عن
عصر النهضة في أوروبا.. يعني.. أعتمد
أن هذه هي الرؤية التاريخية للأشياء..

● وكيف تتوى أن تعبر عن هذه
الرؤية التاريخية بالسينما؟

- إنها هي التي تخلق نفسها في
ذلك الوقت تعمل.. فتصبح نوعا من
«الضوء» أو نوعا من «الناقد» الذي يوجه
عينا.. فأننا مثلا قد لا نتجنب اهتمامي
للتفاصيل الصغيرة للحياة اليومية التي
«مها بعض الروايات بقدر ما تملئني
التغيرات الكبيرة.. فلوحة ٥٢ مثلا هي
تغيير كبير يفت نظري فأدور حوله
بحرص.. لأنني لا أستطيع أن أقول رأيي
فيه بسرعة.. لأنه لا بد من فهمه أولا
وتحليله.. لأننا هنا أمام حدث تاريخي
كبير أنهى نظاما كاملا وجاء بنظام
جديد.. ثم هناك مثلا تأميم قناة السويس
وهو في تقديرى «خطة تاريخية» ضخمة
جدا.. ومزلات مذهشا حتى الآن كيف
أن السينما المصرية لم تتناول في فيلم.

● ولماذا لا تتناول أنت؟

- في ذهني.. ولكن لا بد أن يكون
الفيلم ضمن إطار.. يعني ما قبل تأميم
القناة وما بعده.. لكي تتأكد أهمية حدث

التأميم نفسه.. ولكن تقديم مجرد التأميم
لا يكفي لأنه حدث قبل القناة لمرافق
ومصالح أخرى وهو بالفهم الشكلي
لا يصلح أكثر من فيلم «ساسيس» مذير
حتى لو أنصت إليه بضع خطب
حماسية.. فيصبح فيلما سطحيا ويختفى..
ولكن دراسة ظروف ما قبل تأميم القناة
وما بعده هي ما يمكن أن تعطي فيلما
مهما جدا.. لأن التأميم كان أول ضربة
حقيقية لاقتصاديات الغرب أثبتت لهم أن
مصر يمكن أن تقطع هذا الشريان.. ولهذا
ترقب عليها مباشرة عدوان ٥٦ الذي شنه
عينا إيدن وهي مؤلمة.. وهو الذي
كشف في الوقت نفسه لأول مرة عن أن
إسرائيل بدأت تصبح أداة مهمة في
أيديهم.. ومن هنا تبين أهمية التخل
الذي وجهته لهم ضربة تأميم القناة
ذاته.. فوصلوا مثلا إلى شاطئ قناة
السويس وتوقفوا.. فهم لا يريدون مصر
لأنهم لا يريدون عليها.. وهذه هي النهاية
هي أحداث التاريخ التي تعطيني.. وأنت
بالطبع من خلال تناورك لها مستعرض
لشخصيات وأفراد في داخلها.. ولكنك
ستأخذ للشخصية التي تمك في بناء
الحدث وتذكر ما عداها.. أما اليهود
الجبارة التي تبذل في موضوعات مهما
كانت واقعية ولكنها قائمة على أشخاص
في نوع من السينما أحترمه ولكنه
لا يستهويني.. فالبطل عدوى هو البطل
ولكن ليس بمعنى أن أحمي «قصة فلان»
.. قصة محمود.. قصة أحمد.. لا.. وإنما
بشرط أن تصبح دائما في إطار «قصة
مصر».. مثلا.. دور مصر في الشرق
الأوسط.. أو مصر بالنسبة لأفريقيا.. أو
مصر بالنسبة لحوض البحر الأبيض
المتوسط.. أو هذا الشخص أو ذاك بالنسبة
للقاهرة.. أو الريف بالنسبة للقاهرة.. أو
الصعيد بالنسبة للقاهرة حيث تلتقي
حضارتان مختلفتان.. حضارة قديمة
توقفت عند مرحلة معينة واتعزلت عن

العالم بسبب التغيرات الاستعمارية التي كانت تتركز في العاصمة ولا تهتم بالصعيد... فليبدأ السعيد بالتألي إلى أن يعزل نفسه إلى أن يصل إليه هؤلاء القادمين من أوروبا... فلو حدث أن كان لديهم هذا الرعي، بالأنثكية، فانهم يبدلون في شراء قطع منها.

يستكمل شادي عهد السلام حديثه عن المومياة، فيقول: إن الأجانب كانوا يذهبون إلى «أبن الجبل» ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير للفقير... فيبدأ يبيع لهم دين أن يقصد أن يبيع أو يعي ما يفيده... ولكن رجلاً أوروبا يبيعه ويقول له: أعطني قطعة الحجر هذه مقابل كذا... فيعطيه له دين أن يدرك أنه يتاجر في لحمه هو... وما زال هذا يحدث حتى اليوم... فما زال هناك هؤلاء الذين يتاجرون في لحمهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين... وفي فمهم «المومياة» يبيعهم القاهري المتطمع... فوافقي المصري مع المصري الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماماً وببعضهما انفصال ضخم جداً بين المدينة التي يمثلها هذا وذلك وإن كان يرتبطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة... ولذلك فأنت تلاحظ في القليل أن الشايبين للقاهري والسعيد يتبادلان في النهاية بضع كلمات... بينما طلاً قبل ذلك يكتفیان بالتركل ملهما للأخر.

هذا اللقاء بين المدينيتين هو محور الفيلم... وليست مجرد حكاية المومياة والفراصة التي يمكن أن تحدث لأي ناس من أي فئة في أي مجتمع لأنها حادثة حقيقية... ولكن لم تكن الحادثة في ذاتها هي التي أثارني لعمل الفيلم وإنما لأسبغ فيلم «بوليس وحرامية»... وإنما هذا اللقاء الغريب الذي نتج عنه الاكتشاف أو قرارة الهامس... وهو لقاء لا يجمع الطرفين فيه مجرد التاريخ وحده... ولكن

حتى البعد الاقتصادي فأحدهما يبحث عن الآثار والآخر يتاجر فيها... فإن لم يجدها الأول يكن قد فشل في مهمته العسية... وإن لم يجدها الثاني يجمع... فالملاقات بينهما إذن وثيقة من جميع اللواحي..

وهذا المفهوم التاريخي هو ما كان يشغلي في فيلمي الأول... لكي أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التي واجهتها مصر في تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم... لأنها فترة مهمة جداً في تاريخ العالم... فأوروبا كانت خارجة لتوها من ثورتها الصناعية فخرجت فيها أيضاً كل فلسفتها للفهم من نيوتن إلى ماركس... وأمريكا كانت دولة جديدة تبني اقتصادها بكل الوسائل المستكسبة بما فيها استخدام السعيد... وفي مصر كانت للشخصية القومية تتحدد وتكبلور وتبحث عن نفسها في ثورة عربية وفي ظهور المواقف المصرية المهمة لأول مرة في كل مجال وبأسانها وبأبعادها المصرية المحددة..

فهذا إذن أكثر من بعد تاريخي ومن خاطر كان على أن أنسجها معاً جميعاً في فيلمي الأول... ولم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا في إطارهم التاريخي وداخل الموضوع الذي يفرض نفسه... رغم أن الأبطال كأشخاص واضعون أمامك على الشاشة مائة في المائة... فأنت ترى نادبة لطفي في دورها الذي يمتد لخمس دقائق وتستوعبها تماماً... وترى أحمد مرعي بوضوح كامل... ولكنها ليست قصة، حداثته أو مأساة «فويس» الذي يمثلها مرعي... لا أرى أنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع من خلالها فكرة كلية... ولذلك لجأت إلى نوع من التخريب لأبعدك عن ملاحظها أو قصصها الواقعية وأترك بعداً أو مسافة أمام عطفك لتفكر معي... وفي «المومياة»

لو كان الإنشاع أسرع فسوف يندمج المشاهد في أسلوب «السعدية» سواء البروانسية أو العاطفية أو... لو... فكان لابد أن تكسر الإنشاع الواقعي واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك... في التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة... فكل شخصية مثلاً ترتدي «الجلابية» نفسها بالتصميم نفسه حيث تجد أثني عشر رجلاً يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد والآخر والتي يمكن أن تخرج المشاهد عن «الطالب» الذي اخترته... ولذلك أيضاً فحدثت لأصور الأقصر والجبل تجنبت كل ما هو أخضر... لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحين... وإنما هم من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادي» وإن كنت لم أظهرهم أبداً وبالتالي أخفيت كل ما هو زراعة... أو خضرة... أو فلاحون... لم يكن الفلاحون أو المجتمع الزراعي هو موضوع الفيلم إطلاقاً... وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتمع الجبل» الذي يتمحور على تراث حضاري يكن في بطن الأرض من تحت دين أن يدرك قومه بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله.

وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة أيضاً لا تظهر في «المومياة» إلا من خلال «أفندية الآثار» القادمين منها... ما يميزهم بالنسبة «أهل الجبل» وهو ملابسهم ولتكتب التي يحملونها بعد أن قرعوا، «الطربوش» الذي يمسوهم عن «الخراجات»... وهم «أفندية» أيضاً بداراً يذهبون إليهم في الجبل... وهذا القاهري جاء في مركب من «الحديد»... فهذا هو القرن العشرين قادم إليهم إذن... الحديد والصنوبر والآلة وصفارة المركب التي تصبح «مشلا» هي الأخرى وليست مجرد آلة... فهي تظهر في الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص في الليل ومن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو

كانت «طبقا طائرا» قادمة من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لتسرى المريخ لتعرف ذلك.. وعندما اضطرت لبعض الشرح في بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قديمتهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سودة وكان هذا الاجتماع يتم في الفضاء الغامض.. أو كان هذا هو «كهوت» علم الآثار الذي كان جديدا ومجهولا في ذلك الوقت من نهاية القرن الماضي.. إنهم مجرد مجموعة من الرجال يتحدثون.. ولكن أين؟ لا أستطيع أن أقول في القاهرة أو في أسبوت أو في أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. ولذلك قدمت هذا المشهد بلا ديكور وبلا صامع.. فأنت تظل تجرد وتجرد كل مالمس أساسيا في الفيلم لكي يصبح الأساسى مؤكدا وواضحا مائة في المائة!

● مفهومك للتاريخ كحكايات ممتدة يتصل بها اليوم بالأمس.. ألا يمكن أن نكسول إذن إن «المومياء» يمكن أن تكون له دلالة ن أن أقول سياسية.. ولكن مرتبطة بشكل ما بعصر اليوم.. فهل هي مصدفة أن يعرض في عام ١٩٧٥ أي بعد حرب أكتوبر بمئتين؟.. وهل توافقتني على تفسيرى الشخصى لفيلمك بأن موميאות الفرعنة فيه ليست هي مجرد أجساد الأجداد الراحين في ذاتها.. وإنما هي وكما قلت أنت نفسك منذ قليل جزء من الشخصية المصرية يجرى «أفندية الآثار» ليخرجوها من بطن الجبل حيث كانت تنهش وتنهش على أيدي اللصوص إلى القاهرة حيث يجب الحفاظ عليها.. هل كان هذا التفسير في ذلك بشكل ما وأنت تصنع المومياء؟

.. لا أستطيع أن أقول هذا بالصنط لأننى كنت سينايريو «المومياء» عام ١٩٦٧.. أى قبل حرب أكتوبر بست سنوات.. ولكن إحسانا بضرورة الحفاظ على الشخصية المصرية كان قويا أيضا وبالتفك عام ١٩٦٧.. ومازال قويا حتى الآن.. ولكن هذه على أى حال هي ميزة شعولية للفن.. إنها تصل الأمس باليوم.. وإنما قدم فيلم هذه الرؤية الشاملة للتاريخ فهو فيلم لايموت بانتهاء عرضه.. مثل شخص ينادى بمبدأ ما.. في فيلمه القصير «الغلاف القصير» مثلا ينادى الفلاح مطالبيا بالمذلة منذ أربعة آلاف سنة ولا يزال ينادى حتى الآن.. فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق وقصايه لم تحل على امتداد الزمن.. أو أنها حتى عندما تحل سرعان ماتصنع المبادئ الجديدة ويوم الظلم فيخرج رجل آخر لينادى من جديد.. وهكذا.. فالتقاضى العادل أو الحاكم العادل يمتد بمرور الزمن فآخرين قد يغرقهم الإهمال أو الذبح فتعود الأمور كما كانت.. وكانت هذه هي أزمة الإنسان دائما.. ولذلك كان هناك هذا الرجل الذى «ينادى» دائما.. على مستوى آخر ليس بعيدا عن هذا تماما تجد أن الإنسان يجد نفسه بين وقت وآخر غائما في قلب هذه «الدوائر» فهو يسمى جذوره في مرحلة فيضائل: من أنا؟ سامى مطلبى؟ وهنا يبحث من جديد..

● ولكنى مازلت أريدك أن تربط «المومياء» بظروف مصر عندما بدأت كتابته عام ١٩٦٧.. لقد كتبه قبل النكسة مباشرة.. ثم بدأت التصوير بعد للنكسة بسنة أو سبعة أشهر.. وكان لها تأثيرها القوي جدا على بالطبع.. لاسيما أن أبى كان قد مات بعد النكسة بشهرين وغمرنى حزن شديد عليه.. ولم يكن ممكنا أن ألقت من تأثيره هاتين للفاجعتين.. وأذكر أننى عندما

كنت أحق ذقنى كل صباح كنت فعلا أتحاشى أن أنظر إلى وجهى في المرآة.. وما يعكس من هذا على «المومياء» ربما كان هو محاربة التشبث بجذرى.. ليس بمعنى أن أفاخر بما أسك من آثار.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين لى تمد روائى لم تقف من يدى بعد تماما بل إنى مازلت أستاذ إليها وأستطيع «القمام»..

إن مصر هي البلد الوحيد في العالم الذى لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة.. كما لم يتغير اسمها أبدا.. وعندما تغير اسمها في ظروف قريبة كان هذا شيئا مدعشا جدا.. فحين قد نحارب للجميع أو نحب للجميع ولكن دون حاجة لأن تغير أسمائنا محالة للأخريين.. وليس ضروريا مثلا أن أعبر اسمى من شادى إلى عبد الفتاح.. لكى أرضى ساكني في الشقة المجاورة اسمه عبد العظيم! ومع ذلك فقد عاد اسم مصر كما لو كان لأنه كان حتميا أن يعود ولأنها كانت غلطة.. وربما كشف التاريخ عما إذا كانت هناك ضرورة حينذاك لهذا التغيير أم لم تكن.. فهذه أشياء لا تتكشف فى أسبوع ولا فى سنة..

● إذا لم يكن البعد التاريخى فى «المومياء» هو سر إعجاب الأوروبيين به وكل هذا الدوى الذى أثاره لديهم.. لأنهم ربما يعرفون تاريخنا أكثر مما نعرفه نحن.. فما هو تفسيرك إذن لهذا الإعجاب؟

.. أنا نفسى لم أكن أتوقع هذا الذى حدث.. ولكن ربما كان ما أعجبهم هو مجموع عناصر الفيلم معا.. فالمووضوع جديد بالنسبة لأوروبا.. وإن كانت قد حدثت بعض محاولات في السيسما الجزائرية والفرنسية لتناول مشكلة البحث عن الشخصية القومية من خلال لقاء ثقافتين مختلفتين ومن خلال أكثر من

فيلم تحدثت عن هؤلاء الذين تركوا بلادهم ونهضوا إلى أوروبا واكتسبوا ثقلها وطباعها وعادوا إلى بلادهم ليحاربوا من إحساس الغربة أو الانفصال هذه .. وقد تكون المشكلة إذن إذ قد عولجت من قبل. ولكن في «المومياء» كانت أول نهضة في الشكل والموضوع مما تؤكد على مصيرهم .. وربما كان نكتة الفيلم نفسه جديدا حتى بالنسبة للمهتمين بالسليما المصرية في أوروبا بانسجام كل عناصره السليمانية وكعمل متكامل .. ولهذا كتبوا كثيرا جدا منذ أن عرض الفيلم لديهم في عام ٧٠ لأنهم وجدوا فيه لغة السليما التي هي الصورة أساسا وقيل الكلمة .. بذليل أننا مازلنا نرى أفلاما من السليما الصامطة ومع ذلك نفهمها .. حتى إن البعض هناك كانوا يقولون لي إنهم كانوا يشاهدون «المومياء» دون أن يقرروا الترجمة إلا بين وقت وآخر .. لأنهم يفهمون ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقع خلفهم غامضا .. ومن التركيب القائمة في الدليل .. ومن الملابس المتناقضة بين فريق وفريق .. فحتى لصوص المقابر قدمهم الفيلم بإحساس بالجلال في ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تلخيصا مركزا للعائلة في الصعيد .. الإحساس الطاعى بالاحترام والكرامة حتى لا يظهر الرجل ضحكته ولا نعمته كما يقولون .. وكل هذا لا ترى منه في الفيلم إلا معناه أو دلائله الخاطفة .. ومورد الإحساس المكثف بمجموع التقاليد التي تحكم هذا المجتمع ..

● هل استغدت في هذا كله من كونك صعيديا أنت نفسك ؟

.. مائة في المائة ..

● ما هي علاقتك إذن بالتمبا حيث تنتمي عائلتك رغم أنك ولدت في الإسكندرية وتعلمت فيها ؟

.. لقد تأثرت بالمدى تأثيرا قويا .. قل إجازاتي كنت أقضيها هناك .. بل إن لعليا مازالت موجودة وقوة حتى الآن في بيتنا في القاهرة رغم أي تغيير في الملابس أو للغة أو السلوك .. وإقاربي كانوا يعيشون دائما أو كنا نذهب نحن إليهم .. بل إن كثيرين منهم يعيشون الآن في القاهرة ولكم مازالوا يحتفظون بجذورهم الصعيدية هذه .. بالصبط كما كانت مصر تحفظ بشخصيتها تحت أي استعمار وفي مواجهة .. ومازال سلوك العائلة .. هو الذي يحكمنا جميعا .. فهذه أشياء لا تخفى بسهولة ..

● ما الذي وضعته في «المومياء» من هذه الأشياء ؟ .. من الصعب أن أحدد .. فكل تفصيل في الفيلم لها أصل ولها تفسير .. لقد كتبت السيناريو في ثلاث سنوات .. كنت أفكر وأكتب وأعيد الكتابة وأعيد تركيب الأشياء معا .. فلم تكن مجرد فكرة خطرت لي فكتبتها .. وإنما هو نتاج أكثر من تأثير من الماضي ومن خبرتي ومن رؤيتي .. وربما بذائري حتى من مشاهداتي في السليما الحديثة أو الروايات الحديثة .. وكل هذه للعصر تتجمع في نسج واحد على مهل وأنت تكتب وترجع نفسك .. فالفيلم هو كل الأشياء التي عشتها أو طلعت عليها وكل ما أحسه الآن في شخصيتي اليوم من أحاسيس سواء كانت خاصة أو عامة .. كل هذا لابد أن يجد له مكانا في الفيلم .. ولهذا استغرق وقتا طويلا في الكتابة .. لاني لا أتعجل .. صمري ماتحتج أبدا ..

● هذا يقودنا إلى مشكلة «البطء» .. فأنت متهم بالبطء .. فهل هي تهمة فعلا .. أم أن هذا نفسه هو أسلوب في العمل ؟ .. فكيف تكتب مثلا سيناريو فيلم في ثلاث سنوات ؟

.. ولكني كنت خلال هذه السنوات مازلت أعمل كمهندس دكتور .. وبالنسبة لشخص يكتب سيناريو لأول مرة خصوصا إذا كان هو الذي سيفخره فلا بد أن تأخذ المسألة وقتا أطول من تجربته الذاتية .. ورغم ذلك فقد استغرقت كتابة فيلمي الثاني «أخواتي» وقتا أطول من «المومياء» ولكن لأسباب أخرى .. والمسألة ليست بطيئا ولكنها عمل يومي مستمر سواء كنت أكتب فعلا أم أدير الموضوع على عيني .. وأحيانا أفكر في الموضوع وأنا أكل أو وأنا مسافر في الطريق دون أن أرى ماحولتي وإنما بإحساس أو حتى بمجرد نصف إحساس أن أكتب الوقوع في بدر مثلا .. ولكن تشغل ذهني القصة أو حتى مجرد نقطة معينة أو شيء لمحتة وأنا سائر يمكن أن يورني لي بفكرة فأنا أحمل في الفكرة باستمرار إذن وليس عن بطة ولكن عن دراسة متعمقة جدا لكل تفصيلة .. وهذا أجمل شيء في حياتي كلها .. بحيث بمجرد أن أبدا التصوير يخرج كل شيء من عقل الراعي بسهولة بالكيف بكل التفاصيل .. لأني هنا أكون مجرد «مفد»، لما دار في عقلي كثيرا .. وهذه ناحية مهنية أو حرفية بحثة في عملية الإخراج والمونتاج لأنك تكون قد دخلت في «الآلة» بالفعل .. ولكن فترة تحضير وتنظيم وترتيب الأشياء وإصادة فكها لتربيتها من جديد تكون هي أجمل فترة أعيشها من مراحل خلق الفن .. ولذلك فهي كلما طالت وامتدت فأنا مستمتع وكأنني أقوم بذهبة ..

● ولكن فترة التخلي هذه في «المومياء» بمعنى التصوير استغرقت وقتا أطول من اللازم رغم ذلك ؟

.. لأن هيئة السليما نفسها أوفت التصوير مرتين منها مرة استمرت شهرين لعدم وجود قلوب .. ومرة تسببت

بسبب حادث وقوع عيد العزير فهمي على ساقه فوضعها في الجبس لشهرين آخرين.. ثم لم تصلا نتيجة لعمل من إيطاليا للثمانية أشهر.. وبعد هذه المدة اكتشفنا أن ثلاث لقطات «باظت».. فأعدنا تصويرها.. وهكذا كنا عاشرين طوال هذه المدة في جهنم حقيقية.. ولكن مدة التصوير الطويل خلال هذا كله كانت اثني عشر أسبوعا فقط.. بينما صورت «الفلاح الصبيح» كله في ستة أيام..

● وماذا تأخر عرض «الومبياء» نفسه في دار السينما لخمس سنوات كاملة بعد إنجانه؟

.. لأن «الومبياء» كان مرفوضا من هيئة السينما التي أنتجته.. قالوا إنه لا توجد دار عرض ستقبله.. «اركوه».. مع أن الهيئة نفسها تفقه دور عرض وأنت تذكر أول عرض خاص للفيلم عام ٦٩.. ثم عرضناه في «نادي الومبياء» وكتب أنت.. ومع ذلك فلم ينفذ الفيلم إلا نجاحه غير المتوقع في مهرجان «فيبيسيا».. وهو نجاح لم أكن أتوقعه أنا نفسي لأنني كنت «مضربا» تماما وكان قد تم إكمال الفيلم بالفعل.. ثم فاجأني في فيبيسيا نفسها مشكلة أخرى غريبة هددت بعدم عرض الفيلم هناك.. فلقد بدلوا عنه فلم يجره مع أن النسخة كانت موجودة هناك.. ولكن حدث اللبس عندما تغير اسم الفيلم من «الومبياء» إلى «يوم أن تحصى السنين» ولم يتركوا أنه للفيلم نفسه.. وكانت المشكلة نفسها قد حدثت في مهرجان كان حيث ادعوا أيضا أنهم لم يجدوا النسخة بينما أنا في مصر لا أدري بما يحدث.. ولكن مهرجان فيبيسيا عام ٧٠ هو الذي أطلق الفيلم بعد ذلك.. فذهب إلى قرطاج حيث حصل على جائزة النقاد.. ثم مهرجان لندن ومصل على جائزة «معهد الفيلم البريطاني».. وعدة مهرجانات أخرى كان آخرها في باريس حيث حصل على

جائزة جورج سادول كأحسن فيلم أجبن في العالم سنة ٧٠.. وعندما وجدوا أن الفيلم حصل على ثلاث جوائز في شهرين فقط اكتشفوا هنا أن «الومبياء» لم يكن «وحش» إذن.. وأنتى لم يكن «غلطان قوس».. ووافقوا هذا على أن يشترطه الإنجليز وعلى أن يبقى «الديجيتيف» في العمل في إيطاليا.. فوافقوا أخيرا وبعد خمس سنوات على عرضه في مصر:

● وطوال هذه السنوات الخمس منذ انتهائه منذ «الومبياء».. ماللت تعمل في «أختاتون»؟

.. في انتظار «أختاتون» انتهت من كتابة موضوعين معاصرين انتهت من أحدهما بالفعل ومن معالجة الآخر.. وهنا سأعطي لك شيئا غريبا.. كنت قد بدأت كتابة أحد هذين للموضوعين وتوقفت عند نهايته التي لم أكن أريدها سردها تماما.. ثم حدثت حرب أكتوبر فبرهنت لي على شيء كان يقصلي إدراكه في سياق القصة فاستحويت للإلهام من حرب أكتوبر وكأنها حدثت في هذا الشرقيت بالذات لكي يكمل السيلارو.. فبعد أن مرت سنتان على أكتوبر وأصبح تاريخا هو نفسه.. كنا نسجل هذا الصراع في ١٩٧٥، بدأت بعض اللبائح تتضح للكم بعض الأمور في ذهني..

● إنه خبر مثير أن يكتب شادي عبد السلام فيلمين معاصرين عن الحاضر وليس عن التاريخ.. ما الذي تنوي أن تقسوله في هذين الفيلمين؟

.. إنه الإصرار نفسه والاستمرار في هذا الشعب.. فهو يقع ويقوم.. ولو حدث أن «وقع» مرة أخرى «يقوم».. وكأننا لديه إصرار خرافي.. ومجرد أنه مازالت تصلا الخضراوات والخيرات من الريف.. عطدي دلالة مهمة جدا.. إن هذا الشعب

كلما حدثت نكسة.. ينتج.. وهذا هو موضوع الفيلم الذي قد يطول إلى ساعتين ونصف أو ثلاث ساعات.. ومن خلال عدة أفراد من عائلة معاصرة تعيش بينا الآن والاستمرار والترابط بين ثلاثة أجيال من هذه العائلة.. ثم من خلال التناقض بين القاهرة والريف ليس بمعنى الكراهية بينهما.. وإنما من خلال تركيب هذا ذلك وتأثير كل منهما على الآخر.. وكيف يتأقلم كل جيل مع الإحداث التي تقع حوله والتي تغيره شكلا وموضوعا ولكنه مرتبط حتميا بالأجيال الأخرى وكلهم يحكمهم ضمير واحد.. وهي ستكون رواية جديدة جدا في أسلوب سردها عن كل أصمالي الأخرى لأنها ستكون رواية معاصرة.. وفيلمي القصير «جيش الشمس» ليس إلا تجربة من تجارب هذا الفيلم الروائي الطويل.. فعندما بدأت حرب أكتوبر لم أكن أعرف ما الذي سيحدث بالضبط ولا كيف حتى سأصور فيلما عنها ولا ماذا أقول فيه.. ثم عندما ذهبت إلى الجبهة لتصوير توقفتنا كالعادة لأن الفيلم العام كان قد نفذ وتمطت البطارية فضضيت كامرا كاملة في تصوير وتركيب «جيش الشمس».. كانت فكرة الفيلم الروائي تغتر خلالها في ذهني.. وعندما تكمل كتابته روائيا تماما سيكون فيه ملامح كثيرة جدا من «جيش الشمس».. وهناك شخصيتان أخذتهما من المعركة بالضبط.. وجعلتهما في الواقع ولم يكن ممكنا أن أحدهما في أي كتاب أو أي خيال أو إلهاء.. ومع ذلك فإن كل موقف الحرب في هذا الفيلم الذي يمدد لثلاث ساعات لن يستغرق أكثر من عشرين دقيقة.. ولكنه يبدأ قبلها بست سنوات ويصله بمدها بستين.. ولكن هذه اللقائات العشرين هي خلاصة وتركيز كل ماخرجت به من سفرتي إلى الجبهة والمعركة.. لأنني أعتقد أن من يكتب فيلما معاصرا لابد أن يعايش هو نفسه

ويؤدى بالطبع إلى الانهيار.. لأنك فى حالة كهذه تشغل نفسك بموضوع غير موجود.. وتلصق الحاضر الذى تعيشه بالفشل.. ويبقى وبذلك فهو موضوع غريب.. أقرب إلى التنبؤ بشكل ما!

● وهل تكتب السيناريو بمفردك؟

- نعم.. لأن الموضوعات المعاصرة لا تحتاج إلى الجهد الذى تفرضه الموضوعات التاريخية من البحث فى المراجع والنصوص المعقدة.. فضلا عن عدم قدرتك على التصرف فى التاريخ بحريتك بنفسها فى الموضوعات المعاصرة التى هى من صنعك بالكامل.. وسوف أجرب نفسى فى هذين الفيلمين.. وقد أعود بعدهما إلى التاريخ.. لا أعرف بالضبط..

كتب شادى عبد السلام هذين الفيلمين المعاصرين بعد أن كتب «أخانتون»، وفى فترة انتظاره لمل عقبات تنفيذه التى لم تزل أبدا حتى خلال ١١ سنة بعد إجراء هذا الحوار.. فلم يقدر له أن يصنع «أخانتون»، ولا الفيلمين المعاصرين.. فهل يبحث أحد عنهما ويحاول إخراجهما إلى النور تغليفا ذكرا؟ ■

«مصرى» بين وقت وآخر.. ثم ينتبه فجأة من الفضاء الذى كان يحلق فيه وهو بعدك.. نكل مكان فى شادى عبد السلام كان يوحى لك بأنه يحلق فى عالم آخر، وكأنه هو نفسه كان ينتمى لتركيب آخر أكثر رقيا وشموخا من كوكبنا هذا.. ولذلك قم يكن متقدرا له أبدا أن يصنع هذه الأفلام أو أن يحقق هذه الأفكار التى يحلم بها بعيدا عن أرض واقع خشن وشديد للقيح والشراسة.. ولذلك فقد نظر إلى فجأة وقال: هه.. لعلنا خرجنا من أين؟

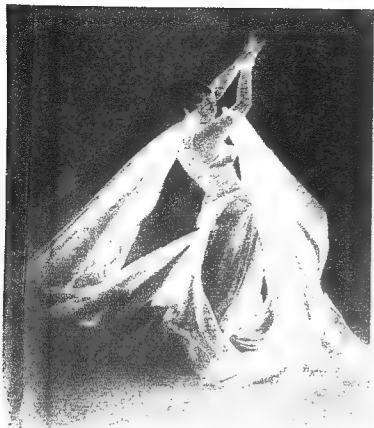
وقلت: من فكرة فيلمك المعاصر الأول.. ماذا عن الفيلم الثانى؟

قال: إنها قصة بسيطة جدا عن الإنسان عندما ينشغل إلى حد اللجنون بفكرة معرفة المستقبل.. وهو البحث الذى ينشأ عن عدم الثقة وفقدان التوازن ربما بسبب تقدم السن خصوصا عندما تكون قصة امرأة ليس لأنها أصبحت عجوزا.. ولكن لمجرد إحساسها بأنها دخلت حلقة جديدة وبدأت تشعر أن جيلها أصبح يتأخر أو يتساقط.. فبدأ واحد يمرض.. والآخر يموت.. فيبدأ زعرها لمعرفة المستقبل.. ويبدأ بحثها عن يحدثها عن هذا المستقبل إلى أن يتحول إلى جنون..

ما يكتب عنه.. ولكنها ترى من يكتبون عن الريف وهم لم يخرجوا أبدا عن حدود شبرا.. ومن يصنعون أفلاما عن أزمارت للفلاحين ولكن من خلال المجلات والكتب بدون أن يمايشوها.. بينما الفنان لابد أن يكون معاصرا فعلا للناس وللوقت والأزمات التى يتحدث عنها.. والا فلهو ألا «يعشر» نفسه فيما لا علاقة له به ليصنع ما «يجب» أن يصنعه بمجرد أنه «موضة» بل ما هو مقتنع به فقط ومعاصر له ودرس وقام.. أما التجارة فهى شيء آخر.. أنا مثلا لم أعاش للتجاريهات ولا أعرفها.. ولكنى أيضا لا أستطيع أن أقول

إننى أعاش للريف مائة فى المائة.. لكن يولتى فى الصعيد نعم.. ولكن ليس بما يكفى تماما.. لأن «الفيلتر» الذى ستخرج من خلاله صورة هذا الصعيد الذى أصرفه.. سيكون قاهريا مائة فى المائة.. ولذلك فعندما سأقدم هذا الريف سيكون باعتباره نقىض للقاهرة.. ولكن ليس هو الريف فى ذاته.. لأنى ببساطة لا أستطيع هذا.. وسأكون كاذبا لو قلت إننى أعرفه بالضبط.. فالواقع أننى لأعرفه..

وصمت شادى عبد السلام قليلا كعادته بعد أن يقول «هه» ليطمئن إلى أنك تتابعه فى إيقاعه الهادئ وهو يتحدث أو يتحرك بأنارة أو يشغل سيجارة



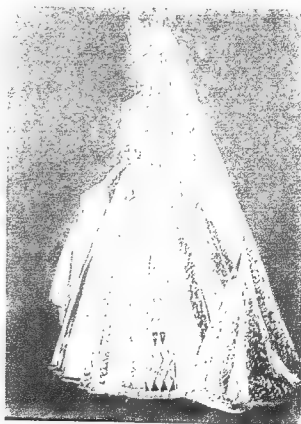
DNC, 4



ISL, 1



ISL, 2



ISL, 3



ISL. 13



ISL. 10



ISL. 14



ISL. 14



ISI 21



ISI



ISI 22



ISI 22



ISL, 25



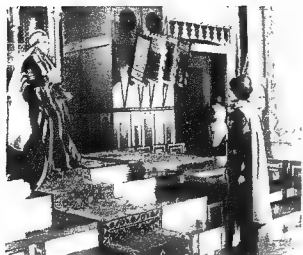
ISL, 24



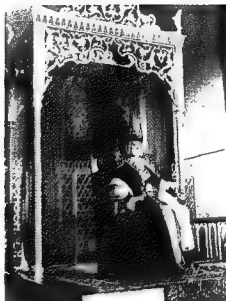
ISL, 27



ISL, 26



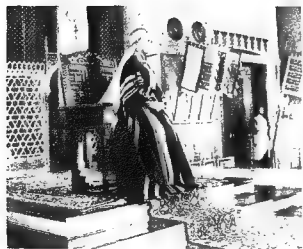
فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



ANT. 2



ANT. 1



ANT. 9



ANT. 5



ANT, 15



ANT, 10



ALM, 3



ALM, 2



ALM, 9



ALM, 6



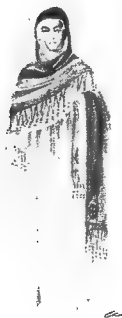
ALM, 17



ALM, 15



ALM, 18



RBA, 6



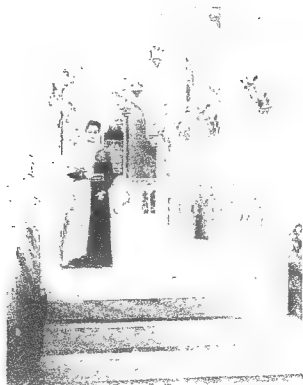
فندق راسمة العدوانية



RBA, 10



ARB, 1



ميدان راسمة العدوانية



SHR, 1

SHR, 1



SHR, 5

SHR, 2



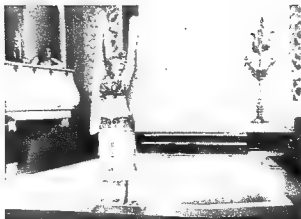
SHF, 15



SHF, 10



AMR, 10



قند سلیحه الحکیم



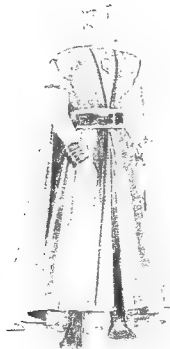
AMR, 12



AMR, 11



AMR, 10



AMR, 13



UKW, 15



UKW, 16



UKW, 17



UKW, 18



AYM, 2



AYM, 1



AYM, 5



AYM, 4



1111





AYM, 14



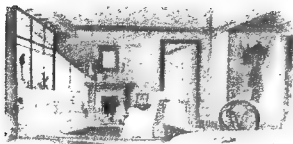
AYM, 12



AYM, 16



AYM, 15



KHR, 1



AYM, 17



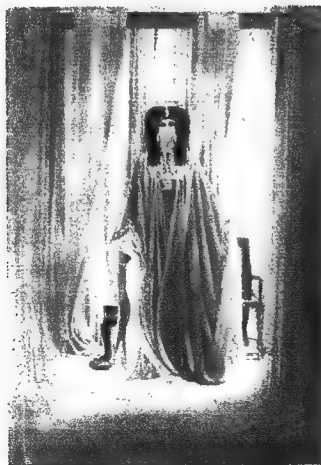
ADW, 8



KHR, 2



AKH, 4

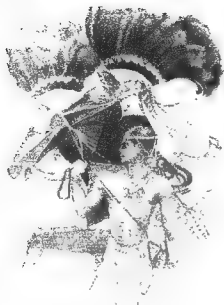


AKH, 6

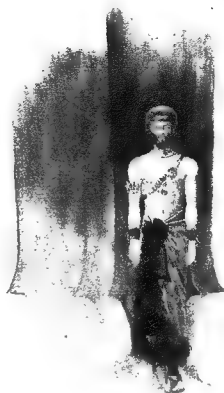








AKH, 10



AKH, 5



AKH, 15



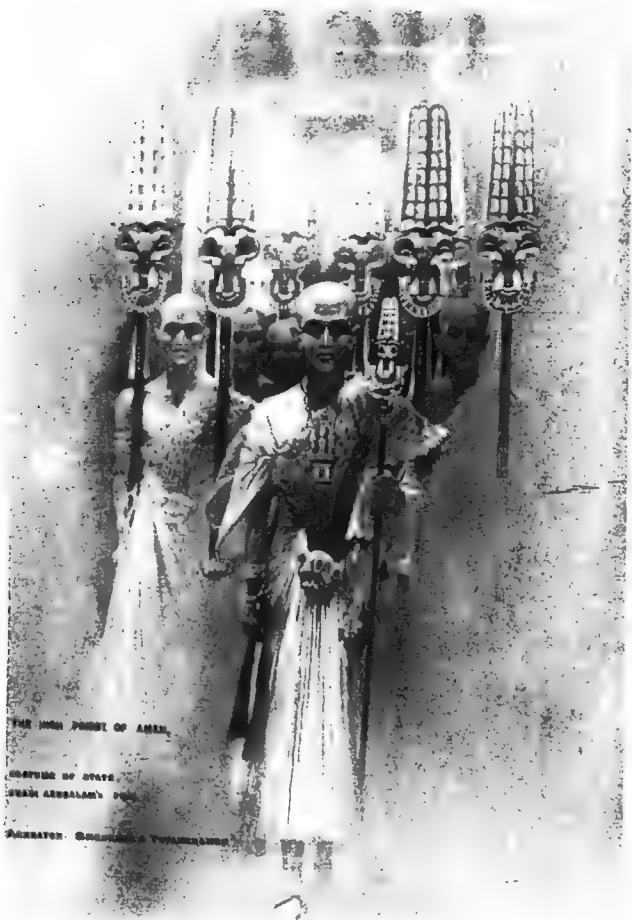
HOOREMHAN.

COSTUME DESIGNER.

'PRINCE OF CHARADES & MASTER OF THE HORSE.'

SHAM ABDULSALAM'S FILM FOOD.

"AKHNATEN, SMENKHARE & TUTANKHAMON"

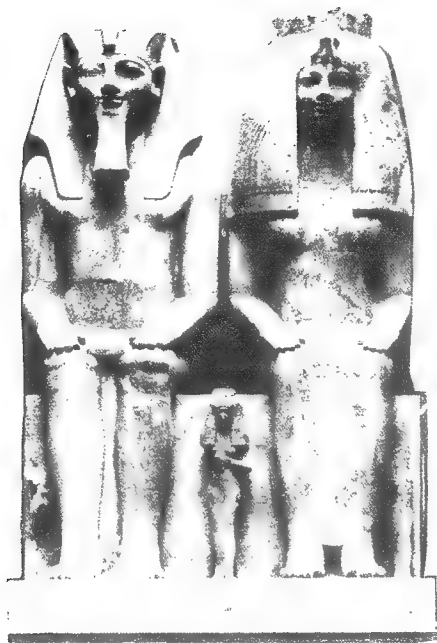


THE HIGH PRIEST OF AMEN

THE HIGH PRIESTESS OF ISIS

THE HIGH PRIESTESS OF ISIS

THE HIGH PRIESTESS OF ISIS



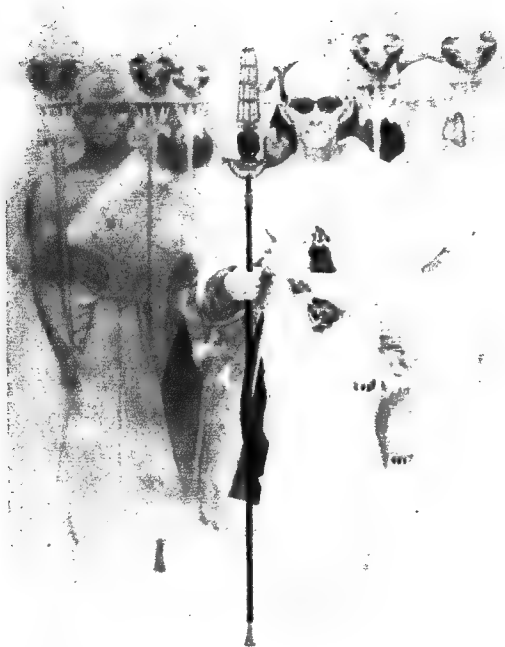


لوحة العائنة الملكية

(م. د. محمود د. ب. و. ك.)





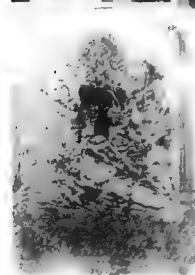






لوحة الملكة ن
(م. محمود مبروك)







من فيلم الأهرامات وماتيلها



في صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادي عبد السلام وحوار معه لم ينشر

عبد الرحمن أبو عوف

قصبة ومستحيلة ومجهدة، محاولة الكتابة عن صداقتي الحميمة وأنتمائي لمدرسة مفكر ومؤلف وشهيد السينما المصرية - شادي عبد السلام والتي بدلت في شتاء عام ١٩٧٢.

لأنها تدفع الكاتب لوضع كل جهده وإبداعه في الكتابة لتساؤل قلق وصعب... هل أدرك جوهر درس هذا الفنان المعلم الذي رفض في كبرياء التنازل والتكيف مع ظروف وأوضاع السينما والفن التجاري؟ وظل يقاتل وحده من أجل مشروع تأسيس سينما مثقفة لها خصوصية وأصالة وتفرّد للشخصية المصرية وعبقريتها بترائثها الحضارية، ولغتها ورموزها ومجازها الذي مازالت تنطق به آثارها الشامخة والتي قهرت الزمن والأبد.

■ إنني أنساها وبعد أن عشت سنوات في صحبة شادي وكنت أحد الشهود على مأساته التي انتهت برحيله كمدا وقهرا بعد أن بنى من إبداعه فيلمه - أختاتون الذي ظل بعد كل عناصره الفكرية والفنية عشر سنوات وأدرك في سريرة أن المرحلة التاريخية للكتابة بعد السبعينيات والتي شهدت تنازلات وتراجعات عن مشروع النهضة الناصري الذي أتاح إبداعه لفيلمه الخالد - المومياء - فيلمه اللوالي الوحيد.

■ فأننا لا أنسى وقبل رحيله بأشهر وقد أنشبت فيه المرض مخاليبه وكان قد صاد من فكرة علاج بأوروبا... وكنا نجلس في كافيتريا شبرد وطب متى ألا نسهر لأنه تموز في المستشفى أن ينام موكرا همس لي أكثر من مرة في هذا اللقاء (هذه المرحلة والوقت ليس مرحلتى ولا يقنى... لقد تغيرت الظروف التي تسمح بإبداع وتحقيق فيلم أختاتون...).

■ والآن وأنا أستمع في أسي وحزن ولجلال لصوت شادي عبر زجاج الموت البارد في آخر حوار سجلته له قبل رحيله بحوالى عام. وصرت عليه بعد أن كدت أفقده في هرولة واضطراب نقل مكتبتي بعد أن تأثر مذكرتي بالزلازل.

■ الآن أتوحد مع صمت الورق ولأحاول أن أستعيد وأشد لحظات مفعمة ومشقة بالحب والصداقة، والفكر والفن أمضيها في صحبة شادي، كانت قميتها عندما صحبته كواحد من مستشاري المادة العلمية لفيلم أختاتون إلى الأقصر حيث أمضينا عشرة أيام مع تلاميذه ومعارنيه وأبرزهم مهندس الديكور صلاح مرعي، ومجدي كامل والمخرج محمد هاشم ومهندس الملابس - أنسى أبو سيف والفنان محمود مبروك وآخرين، حيث كان شادي يدرس ويحدد أماكن التصوير ويقوم بعملية بحث وتنقيب عن بقايا آثار

أخذناون التي نجع كهنة آمون في إزالتها لثمره.. فالإخراج عند شادى عملية علمية.. ويبحث ودراسة لا تقوم على التقاليد... ولقد قرأت عبر عيني وعقل شادى سر أسرار المعمار والنحت والتصوير الفرعونى واستكملت ثقافتى عن المصريات فهو فيلسوف ومنظر ومستوعب لطقوسها وزمورها نادرا ما يكرر فى ثقافتنا.

....

■ وعندما شاهدت فيلم - السوماء - أو ليلة حساب السفين في نادى السوماء عام ١٩٦٩ أدركت أنني أمام فنان ومفكر من طراز فريد.. هو دارس ومستوعب ومنظر للثقافة والفن والمعمار الفرعونى، وبصير بسر أسرار جوهر الحضارة المصرية القديمة، وقادر على تحويلها إلى مشاهد ولوحات تشكيلية، ومبدع لسيمفونية بصرية.. تقدم - الصورة - الفكرة.. حيث يقدم المعنى والدلالة والمغزى بلغة المنجز المرئى.. وقدره فذة على السيطرة على لغة السينما حيث تصبح - الكاميرا هي القلم الذى يدرس ويفرأ ملامح الواقع التاريخى واليومى والإنسانى.. وكل ذلك يعطى بناء كلاسيكيا مهيبا له إيقاعاته المنتظمة ونسقه الجمالى.. غير أنها كلاسيكية معاصرة تعنى بقدرة كل وسائل التعبير الحديثة من موسيقى ورسوم وديكور ومعمار وأخيرا أداء تمثيلى.

■ بعد ذلك حرصت على مشاهدة فيلمه القصير وهو مزيج من الفيلم الرئائى والتسجيلى لأفصد (الفلاح الفصح) وأتيح لى قراءة سيناريو الفيلم.. وهو نص له جمالياته الأدبية وعذوبة وفخامة اللغة، وسرده الذى يمزج بين القصص الملحمى والتركيز الدرامى.

إن قصة - شكارى الفلاح الفصح - من عيون الأدب المصرى

للقديم، وكما جاء فى كتاب - سليم حسن - الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة- لكان رجل اسمه (خنوم أنوب) وهو فلاح مصرى له زوجة اسمها (مارى) قال لها.. «إنى ذاهب إلى مصر لأحضر منها طعاما لأطفالى فاذهبى وكتلى القمح الذى فى الجرين وهو مابقى من الحصاد الماضى، ثم ترك عشرين مكيالا من القمح لزوجه إلى وأولاده، وعلى ذلك ذهب للفلاح إلى مصر بعد أن حمل حميره بالسماط والنبات والخطرون والملح وعصى من (بامبر) وفصنيات وجلود الفهد وقرو الذئاب والفيزران، وأحجار (سوت) وأحجار (عياو) .. لتخ، وسافر هذا الفلاح

إلى الجنوب ووصل إلى مدينة (مديت)، وهناك رأى رجلا يدعى (نحوت) وهو ابن (أسرى) وهو من مستخدمى المدير العظيم لبيت (رنزى) - قال هذا الرجل عندما شاهد الفلاح (ليت لادى وثنا قويا) حتى أتمكن من سرقة متاع هذا الفلاح.

■ وبعد مؤامرة استولى (نحوت) على العمار وما يحمله وضرب الفلاح وعدد أنى هذا الفلاح ليقدّم ظلامته إلى المدير العظيم لبيت (رنزى) فقال (يا مدير البيت العظيم يا سيدى يا أعظم العظماء يا حاكما على ما قد فى ومالم يفن.. إذ ذاهبت إلى بحر العدل

ويطلب على المكتبة مراجع وموسوعات عالمية في المصريات والفنون والآداب المصرية القديمة في الممت والعمارة والتصوير والميلولوجيا .. بجانب موسوعات عن السينما والفنون المعمارية والشكلية والموسيقية، وشعرت أني في مكتبة عالم موسوعي وأثري فذ يجلس بجانب أجهزة لاستماع الموسيقى مجسدة للصوت.

ووجدته عملاقاً طويلاً رغم نحافته، ملاحه جنوبية وفرنغونية صلبة وحادة ووسيمة، تتركز كل سمات شخصية الأسرة في عينيه؛ اللتين تنظران للأفوار فتكشف أعماقها .. غير أنه مصرى بسيط متواضع حالم، وإثني بنفسه، وقد بهرتني وطريقته في الحديث الهادئ وغزارة معلوماته وثقافته الأدبية والفنية.

وتأملت اللوحات التي تشمل كل مدارس الرسم الكلاسيكي والمعاصر والتجريدي، مختارة ومعرضة في أناة وذوق رفيع، بالختصار كان جو الشقة حالماً وشاعرياً يمتد بصحر الفن والفكر والأصواء خافتة والشوش مطلق والسنائر مسئلة، ولسوف تشهد قاعة المكتبة في المستقبل عدداً من الأمسيات أمضيها في صحبة شادي نتحاور ونحدث عن تجليات وأسرار الحضارة المصرية القديمة وتاريخ مصر القديم وعن السياسة وقضايا المجتمع، فرغم نزعة واستغراقه في التاريخ فلم يكن معزولاً عن صراعات ما بعد السبعينيات، وكان يتبدى لي أرسطوقراطي التفكير إنساني النزعة في الموقف السياسي ينضيق بالأيديولوجيات الجاهزة ويكره النظم الشمولية لفنائه وتكوينه أوروباني رغم جذوره المصرية العريقة وهذا سبب بعض الخلافات والمشكلات في رؤيته للفلسفة والنظم الشيوعية والليبرالية ... حيث كان علمانياً راديكالياً للنزعة مع شيء من التصوف غير أنه في النهاية موسوعة متحركة حية لتراث المصريات والتاريخ

وعلامه في تطور السينما المصرية وأجمعوا على أن عهد السلام واحد من أبرز مخرجي السينما الجديدة سينما كولت ... ووضع اسمه وإنجازته في موسوعات السينما ومراجعتها العالمية إلا أن الصمت للمتعمد والتجاهل في مصر وطنه ظل مفروضاً على الفيلم .. فلم يعرض للجمهور الرابع تحت دعوى أنه فيلم غير جماهيري وكنت وقتها عام ١٩٧٢ أعمل محرراً أدبياً بمجلة روز اليوسف فشعرت بالفضب والقلق من هذا الوضع .. واتصلت بشمسادي عهد السلام بعد أن القيت به في عدة نوات خاصة وأخبرته برغبتي في إجراء حوار واسع معه فرحب علي الفور، وكان شادي في هذه الفترة يعمل مديراً لمركز للفيلم التجريبي ويقود فريقاً من المخرجين والسينمائيين الشباب .. يبدعون تحت إشرافه وإرشاداته أبرز وأعمق الأفلام التسجيلية والتجريبية ومنهم سمير عوف وهاشم الناصر وداود عبدالسيد ومحمد شعبان وآخرون كان المركز التجريبي للفيلم يعمل بحث ودراسة وتجريب، أسس اتجاهاً ونهجاً علمياً وفنياً معاصراً في السينما التسجيلية مازالت ثماره نحلي حتى الآن رغم حصاره والخامر عليه .. وأبرز دليل على ذلك أن أهم مخرجي الأجيال الجديدة الآن مروا بهذا المركز وتعلموا في رحابه وأتقنوا لغة التعبير السينمائي تحت رعاية شادي عهد السلام.

■ وكان شتاء عام ١٩٧٢ قاسياً .. ودعاني شادي إلى منزله منزل الأسرة بالزمالك فقد كان يمر بوعكة صحية، ويبدو أنه أثر إجراء الحوار في بئته بعيداً عن صخب وضجيج مكتبه بمركز الفيلم التجريبي .. فقد كان لديه كثير مما يريد أن يوح به، ووجدته معتكفا بحجرة مكتبه المهيبه الأنيقة الأثاث، حيث صفوف الكتب في كلاسيكيات الأدب العالمي الإنجليزي والفرنسي والألماني،

وسدت عليه في نسيم رخاء، فإن الهواء لن يمزق قلبك وقارئك لن يتباطأ، وكانت هذه الشكوى في عهد الملك (بنكوارع) الذي أمر بأن أستاذ الفلاح .. وألا يتحقق أمه في استرجاع ممتلكاته لئلا يقدم ويسترد في شكواه الذي أعجب بفصاحتها الملك.

وبعد أن انتهى من تسع شكاوى .. أمر الملك بإحضار السارق ونقل كل ما يملك إلى الفلاح الفصيح وأكرم وأعيد إلى حقله في حقل الملح .

■ لقد ترجم شادي هذه القصص الأدبية بلغة الكاميرا والمصورة والتجسيد الفيلمي وأداء الممثلين البارزين - أحمد مرعي في دور الفلاح، وأحمد حجازي في دور اللص (تصورت نخت) إلى فيلم تاريخي أسطوري حيث شيد المناظر والملاص من خصوصية العصر الفرعوني، وصور طبيعة الريف وسطوح الشمس في أرض مصر .. وأبرز قضية الظلم والعدالة في عمق ووجدان الشعب المصري، غير أنه جعل من بناء السيناريو ولغته المكلفة والشاعرية . لغة تتجاوز المحلى إلى العالمي وتتجاوز العصر القديم لتظل تخاطب الإنسان المظلم في كل مكان حتى الآن .

■ إن صوت هذا الفلاح عبر فيلم شادي مازال يصرخ قائلاً لفرعون (أقم العدل، انثر الخير، دمر كل شر) وتواصل الكاميرا حركتها عبر نسج الرمال من هذا النسيج الذي صممه الريح، (كن كالرخاء القادم الذي يقضى على المجاعة) الخ.

....

■ مع أن فيلم (المومياء) استقبل في أوروبا بحفاوة وتقدير ونال أكثر من جائزة في عدة مهرجانات عالمية في روما وباريس وغيرهما، وتحدث عنه كبار النقاد العالميين كمنحنى تاريخي

المصري القديم هو عشقه وحياته وحلمه الذي ظل طوال عمره مخلصاً له يتحدث عنه كشاعر يستلهم هذه العماير والآثار والتماثيل بلغة عصرية.

■ وفي دقائق تم التواصل بيننا وأدرك شادي جدية رغبتي في الحوار معه وأني قمت بدراسة إلهاده وقراءة كل ما كتب عن تفرد وصوته الخاص وعبر سؤالي الأول عن نشأة والتكوين والبدنيات.

راقبته وهو ينظر للعديد ويحذف كالمسجل في سرد نشأته في المنيا في حصن أسرة صعيدية عريقة فالوالد محام كبير احتل أرفع مناصب القضاء وكيف تنفتح وجدانه على مشاهدة وحب الآثار الفرعونية في المنيا وملوى مدينة العمارنة التي بناها أخناتون وصحبه أبوه إلى الأقصر وأسوان وغرس فيه حب الحضارة الفرعونية وعلمه كيف يقرأ عنها عن طريق الصور والمجالات وإتقان اللغات الأجنبية غير أنه أصيب في طفولته بمرض منه في الانزطام في الدراسة فترة أنفغها في القراءة الأدبية والفنية والتاريخية والرسم والتصوير والتصميم وتمت قدرات الخيال كبديل للاعتماد في البيت واكتشف حبه للرسم والمعمار فدخل بتشجيع من والده كلية الفنون الجميلة ليدرس العمارة فتفوق في دراستها وأمنى فترة التجنيد العسكري في صبر واكتسب منها الانضباط والنظام.. ما أسرع ما اكتشف حبه ورغبته لدراسة السينما والعمل بها وكان حظه أن يعمل مع صلاح أبو سيف مخرج الواقعية المصرية وأن يدرع في هندسة الديكور وتصميم المناظر والملابس عن دراسة دقيقة للعصر والبيئة والحضارة.. وقد اكتسب هذه المعرفة من فنان الدرس للحضارة المصرية هو **ولي الدين سامح** ومن المهندسين المعماريين **حسن شفيق.. رويصا واصف** ومدرسة الفسيوم... لذلك كان أبرز مهندسي

الديكور للأفلام التاريخية ولعل أبرزها فيلم صلاح الدين الأيوبي لـ **يوسف شاهين**.

■ ولقد أكمبته هذه المرحلة خبرة عملية وفكرية وواقع السينما المصرية واتجاهاتها والحلقة المفرغة التي تدور فيها وخضوعها لآليات المفاهيم التقليدية والتجارية رغم وجود قطاع عام في السينما وحتى المحاولات التي حاولت الخروج من النمق التقليدي لم تشبع رغبته في اكتشاف أسلوبية تعبيرية لها خصوصيتها المصرية وبعدها الإنساني لم يقتنع بواقعية **صلاح أبو سيف** أو تجريب **يوسف شاهين**... لقد اكتشف في نفسه الميل للإخراج وكان عليه أن يرحل إلى أوروبا ولندن بالذات ثم باريس ليدرس ويطلع على أحدث أساليب الإخراج والاتجاهات الجديدة وشادي منذ صباه ولظروفه العائلية عرف السفر إلى أوروبا غير أنه هذه المرة كان يرغب في استكمال تكوينه وثقافته وقد شارك في بعض الأفلام التاريخية ولعل أبرزها فيلم **كليوباترا** غير أنه لاحظ مفاهيم زائفة لتقديم الفيلم التاريخي خاصة الذي يقدم مرحلة الحضارة المصرية القديمة والرؤى الغربية الاستشراقية في فهم البعد السياسي والحضاري لمصر القديمة فتعمد على كل ذلك لكي يقدم خلاصة ثقافته ورويته بعد أن أتقن لغة الكاميرا ومفردات وجماليات الإخراج وبدأ يستفيد من قراءاته وبحرته في تاريخ مصر القديم وعلم المصريات وفلسفة الحضارة المصرية ولكن الأهم أن هذه المرحلة كانت تشهد صعود المشروع الناصري للهندسة والتحرير وبدأت مصر تلعب دورها في المجال الإفريقي والآسيوي.. وكانت جدلية الصراع الاجتماعي تطرح صراع الجديد مع القديم وفكرة البحث عن هوية الشخصية المصرية تزعج بين المفاهيم القومية العربية والخصوصية المصرية... فبدأت تختبر في ذهنه وسط

صخب هذه التحولات فكرة فيلمه **المومياء** أو أيلة حساب السنين وقد عرض الفكرة على **روسيليني** الذي قدمها للوزير المستشير ثروت عكاشة فقبضها ولعب نجيب محفوظ الذي كان يرأس مؤسسة السينما في ذلك الوقت دوراً في تمويل الفيلم.. رغم الصوت النشاز الذي يحمله وهو العودة لأصول الشخصية المصرية الفرعونية في وقت كان يرتفع شعار النهضة العربية وعروية مصر وتطرف دعاة هذه المفاهيم الشوفينية... ولسوف يقف عبدالرازق حسن الماركسي والذي كان مسئولاً عن شركة الإنتاج السينمائي ضد تمويل الفيلم والموافقة عليه تحت سحر هذه الدعوة وتكشف شهادة المستشار والناقد السينمائي مصطفى درويش عن هذه الأسرار ولكنه وافق رغم ذلك على الفيلم وكان وقتها مسئولاً عن الرقابة على المصنفات الفنية.

■ لقد استغرق الإعداد والتحضير لإبداع المومياء خمس سنوات وتصلت الدولة بمبالغ طائلة في تمويله... وأثمر كل هذا فيلماً عالمياً توافرت له كل شروط الإتقان الفني والجمالي.. وولدت لأول مرة في مصر سينما المؤلف فالفصة والسنياريو والإخراج قام بها شادي وكانت الكاميرا هي إنتم الذي يترجم الرؤية وقام بالتصوير أعظم مصريي السينما المصرية **عبد العزيز فهمي** وأعد الديكور المهندس المبدع **صلاح مرعي** وعديد من الفنيين في الملابس والصوت والإضاءة والمونتاج... كانت عملية متكاملة من الإبداع فلما شادي فكشف عن جلال وخلو قرية القرنة ومعابد الأقصر والكركم وإلادي الملوك وصاغ لوحات رائعة بصرياً لمهابة وشموع المعمار والنحت المصري كخلفية لموضوع في صميم المعاصرة... إن الأحداث المكتشفة والوقائع التي تقوم على ثلاث مستويات الماضي والحاضر والمستقبل فالمومياء هو تاريخ فترتين في

جدال مع الحاضر لفترة التاريخ القديم الفرعوني وفكرة تاريخ الحدث ١٨٨١ والفترة الثالثة هي فترة حيرة ونيس ابن قبيلة عبدالرسول التي تعيش على سرقه كنوز الآثار ويبيعها لتجار ومهربي الآثار..

وكل ذلك يقدم في ٢٤ ساعة تختزل الثلاث فترات والبناء كلاسيكي جديد فيه الصرامة والنظام والإنتان الشكلي غير أنه يبلور قضية صراع الجديد مع القديم والتقاليد السلفية فونيس ابن قبيلة الحريات والتي عاشت على سرقه مقابر الملوك وأصبحت لها تقاليد وأسرار يعمد على هذه التقاليد ويسلم أسرار المقبرة المكتسبة التي تكشف عن أعظم ملوك الأسرة الحديثة يسلم هذا السر لرجال الآثار وبذلك يقدح هذه الآثار من التهب وينحدر لخروجه عن طوقس وتقاليد قبيلته إنه موضوع معاصر في رداء تاريخي... فالتاريخ هنا أداة لتحقيق المعاصر وإضاءته ولذلك استقبل العالم الفيلم بالتقدير والترحيب.

وقد أسعاه شادي باختيار وإكتشاف مواهب جديدة في الأداء لعل أبرزهم أحمد مرعي، وأحمد حجازي، وأعاد إكتشاف ناديه لطفي التي استمر دورها دقائق فاقت كل أدوار للجورمية في أفلامها التجارية السابقة.

■ غير أنني شعرت بمضى المرارة التي يمانئها شادي من بداية الحصار المريب الذي بدأ يلفت حوله مزدوجا من الدولة ومن السينما التجارية فالفيلم لا يعرض في دور العرض الجماهيرية ولا في التلفزيون والكلام يدور حول أنه فيلم غير جماهيري صنع للخاصة والصفوة وعرفت منه أن السبب الرئيسي هو موقف عبدالقادر حاتم وزير الإعلام والثقافة والمهيمن على الحكومة في بداية مرحلة الانقلاب بعد ١٥ مايو المشؤم وبداية ظهور الثورة المضادة بقيادة

السادات ضد كل مكسبات ثورة ٥٢ بقيادة عبدالناصر، فبعد القادر حاتم لا يمس أن الفيلم أنتج في عهد ثروت عكاشة ونحن نعرف مدى الصراع بين كلاً من العقليتين وكم عانت الثقافة المصرية من هذا الصراع الذي نشب بين المؤسسات الثقافية والفنية وكان عبدالقادر حاتم يأتي ويهدمها.

■ ولقد أدركت أن المومياة هي طرح مرحلة صعود المشروع الناصري للبهنة ولدت مع ميلاد كل المؤسسات بالثقافية الرافقة التي نمت في الفنون والنشر، وإن قطاع السينما العام هو الذي حقق طموح شادي.. وقررت أن أساهم في الدفاع عن ضرورة عرض فيلم المومياة.

■ استغرق هذا الحوار سبع ساعات اقتربت فيها من فكر وشخصية وأحلام شادي وعرفت أنه مستعد لمشروع جديد «أخناون»، وقد حضر هذا الحوار (مراجعة واصف) التي أصبحت الآن المسفولة عن السينما في معهد العالم العربي ببرايير، وكانت وقتها أمانة مكتبة معهد السينما المصري.

■ وعندما نشر هذا الحوار في روزاليوسف عام ٧٢ أثيرت قضية شادي من عديد من الكتاب دافعوا عن ضرورة عرض الفيلم، وأسجل هنا شجاعة عبدالرحمن الشراوي في ترحيبه بنشر الحوار وكان رئيسا لمؤسسة روزاليوسف رغم ما فيه من هجوم على عبدالقادر حاتم في وقت كان عبدالقادر حاتم في قمة سلطته على الإعلام وبينه وبين الشراوي صراع سياسي.

■ ورغم ذلك لم يعرض الفيلم جماهيريا إلا في يناير ١٩٧٥ لمدة أيام ثم ألقي عليه الصمت من جديد واكتفى بأن يملأ في المهرجان فقط حتى أصبح اسمه فيلم المهرجانات.

■ وعندما عرض الفيلم كنت محتلا في سجن طرة في أحداث اضطرابات يناير ١٩٧٥ في وزارة حجازي ولقد تأكدت وتدعمت صداقتي لشادي منذ هذه الفترة وعشت معه كل مشاريعه وأبرزها كتابة ودراسة سيناريو فيلم أخناون بجانب إبداعه فيلم (أثاق) وهو جوله بالكاميرا في مجالات النشاطات الثقافية التي بقيت تقاليد بعد أن ترك ثروت عكاشة الوزارة فالفيلم يسجل نشاطات أكاديمية الفنون ومؤسسة المسرح والفنون التشكيلية وتسجل لقطات لأبرز الفنانين الذين كانوا يمانون المرارة في هذه الفترة من التراجعات ولا أنسى لقطة دالة للفنان المصور حسن سليمان تسجل مدى المرارة التي أوصلته للمرض الصميت، وهذا الفيلم لم يعرض في التلفزيون إلا مرة واحدة بتيمة.

وعندما اندلعت حرب أكتوبر ٧٣ انفعل شادي ونهب إلى الجبهة يوم ٩ في أثنى المعارك الملهمة وكان أول السينمائيين الذين صوروا معارك العبور وسجل بالكاميرا عديدا من المشاهد التاريخية الحية كانت أساس الفيلم التسجيلي العظيم (جيوش الشمس) ومدته ٤٠ دقيقة وهو إنجاز جديد في لغة وتشكيل الفيلم التسجيلي يكشف عن بساطة وعظمة الجندي المصري بطل معارك العبور ويتأمل دلالة هذه المعركة وأبعادها السياسية وتشابكاتها وانعكاساتها على مصير مصر ومنطقة الشرق الأوسط، وجيوش الشمس هو الرسم الفرعوني لجيوش مصر القديمة.

■ وأخير دليل على أن شادي يحارب حتى الآن أن الفيلم لا يعرض في ذكرى ٦ أكتوبر في حين نعروض أفلاماً استهلاكية (كالمصاصة) مازالت في جيبي) أو نعروض أفلاماً عن حرب فيتنام وكوريا نجد العسكرية الأمريكية.

■ مشروع فيلم أختانوت ملحمية صراع انتهت بالموت كمد

■ إن قصة صراع ونضال شادي عهد السلام من أجل تحقيق ولداة مشروعه فيلم أختانوت... جديرة بالسجيل لأنها تكشف عن مدى صلابة الفنان المصري الذي سبق رؤيته ظروف عصره وهي تكشف عن كيف اغتالت الثورة المضادة والتراجعات السياسية والتي حدثت بعد السبعينيات الكليبة كيف اغتالت هذه الثورة وفجعتها للإحباط والانكسار ولخيرا الانسحاب من الحياة وهي المسأة نفسها التي عاناها كاتنبا المسرح العظيمان محمود دياب وميخائيل رومان.

ولقد شهدت وعاشت تفاصيل هذا الصراع ومحاولات شادي المستميتة لإنجاز مشروعه ولعله وجد في مسأة أختانوت وثورته وتمرده على عبادة آمون ثم ما تعرض له من ظلم ونفي من التاريخ رغم أنه مؤسس ديانة التوحيد وصاحب أول ثورة نبيلة في تاريخ الإنسانية لعله وجد في هذه الشخصية التراجيدية المسأرية كل ما كان يعانيه هو من ظلم وعدم فهم وحصار... وغيرة.

■ عشر سنوات أو أكثر يبحث شادي وينقب عن تاريخ أختانوت وأسرار وخبايا ثورته وإنكسارها ويقرأ عن فلسفة الأديان في هذه المنطقة ويسافر إلى تل العمارة عاصمة أتون والأقصر يقف في معابدها عن بقايا آثار هذه المرحلة ويتصل ويتحاور مع بعثات الآثار... ثم يتأمل ظروف الإمبراطورية المصرية التي اتسعت وتزامت أطرافها بعد أن أسسها تختمت الثلاث المحارب العظيم... لقد تناقضت دعوة أختانوت عن إله واحد لكل الإمبراطورية مع مصالح كهنة آمون كهنة الذهب والأوصياء على مصالح الإمبراطورية وبدأت المستعمرات

تتفكك عن الجمهورية فديانة السلام التي تكره الحنف اصطدمت مع مصالح العسكريين... كل ذلك تأمله شادي وبدأ يكتب ويعمل وينقب في السيناريو رغم فقدان الأمل في تنفيذ المشروع الذي يحتاج إلى تمويل مالي كبير ولكنه ومعاونيه وتلامذته وأبرزهم صلاح مرعي وأنسى أبوسيف، ومجدي كامل صمموا المناظر والديكرات والملابس والحلي ودرسوا تفاصيل المرحلة التاريخية وطرزوا للعمار والنحت وكل عناصر الحياة ليصوروا فيلما يصبح بكل المقاييس فيلما عالميا وسفيرا لنا في العالم يتحدث عن عظمة حضارة مصر ويعلى من شخصيتها، ولكن هل كان شادي يدرك ظروف مرحلة السبعينيات التي تراجعت عن كل النهضة ووقعت أسيرة للسيد الأمريكي وهادنت إسرائيل واعترفت بها واستسلمت لدول النفط وقيمها السلبية الظلامية حيث تحاصر الصحراء النيل والوادي.

■ لقد حاول عبد الحميد جوده السحار وهو رئيس لمؤسسة السينما انقاذ أختانوت ولكن الاتجاه الرسمي رفض هذه المحاولة وقمعها.

■ وحدثت محاولة أخرى حيث عرض المخرج التليفزيوني محمد شويل الفيلم وبدأ شادي يعمل بجهد وسافرنا إلى الأقصر لتحديد أماكن التصوير... ودرج الممثلون فقد كان المفروض أن يلعب دور أختانوت محمد صبحي لكنه لم يعد يصلح فقد اتجه إلى مسرح الفكاهة وليس من إنتاج الفيلم وظل شادي يبحث عن ممثل آخر ورشح الشاعر أمل دنقل... ثم استقر أخيرا على بطل السومياة أحمد مرعي... وكان يعد نادبة لطفي لكي تلعب دور الملكة (تي) والدة أختانوت واكتشف مرهبة (سوسن بدر) لنشابه ملامحها وطول عنقها لتلعب دور نقرتي... ولكن ما

أسرع ما حدث الصدام بين المنتج محمد سالم التاجر الذي ينظر إلى الربح وبين صلابة وقيم شادي الذي يحلم بالمبادئ والقيم الفكرية إنها قصة دامية عشنا وشاهدتها واكتشفت فيها صراع الثورة مع الظروف القاهرة... ولقد عرمت مؤسسات وشركات فرنسية تمويل الفيلم وحامت شبهات حول شركات عالمية لها صلة بالصهيونية حاولت أن تفرى شادي بتمويل الفيلم ولكنه ظل يرفض متمسكا بأن يكون التمويل مصرية.

■ وحتى والمرض قد تمكن منه ظل يعمل ويعد ويحلم بتنفيذه مشروع عصره حتى لفظ آخر أنفاسه وترك كل ذلك الجهد في أيدي تلامذته وعلى رأسهم صلاح مرعي... وكانت نادبة لطفي وانجي أفلاطون آخر من صاحبناه وهو يسلم الروح... لقد قتلوا الفرحة في قلبه فمات كمدًا وفقرًا.

والآن لم يبق لدى من تسجيلات لحوارات أجريتها معه إلا هذا الشريط الذي أنقذته وفيه يتحدث شادي عن مفهومه للواقعية والمعاصرة والرجوع إلى التاريخ وأسلوبه ومفهومه لفن السينما والإخراج وتبديدي كلماتها كأنها رسالة وداع فلنستمع له...

■ في بداية الحوار سألته عن اتهام البعض له بالهروب إلى التاريخ وعدم مواجهة الواقع.

■ قال شادي غاضبا: أنا لا أرى أن هناك فصلا بين التاريخ والواقع أو الحاضر أو المعاصر، بل أرى اتصالا ولا يوجد أي تفرقه، فليس لهذا الاتهام منطق بل قصور في الفهم، لأنني لم أفعل قاله أعمل من خلاله... والذي ينظرون إليه كتاريخ أنا أراه واقعا وأختانوت واقع... فأنا لا أصطنع قصة أو ميثولوجيا، فالواقع هو الواقع في كل زمن والإنسان هو الإنسان في كل زمن، والمشاكل الاجتماعية هي

هذا الفيلسوف مات ووقف عند مرحلة أنت مفروض أن تكمل لذلك فأنا لا أشعر بكساد ولا يمكن أن أنصّل إلى ببناء.

■ المومياء مرحلة طويلة، بعدها بدأت مرحلة أخرى، ليست قصة أو تاريخاً بل بحث عن مفهوم آخر.

■ ويحيى شادي في ثقة وحسم قائلا: لم أتردّد لكي أصبح مخرباً ولكن السؤال للصبغ السجود المقلّق كان ماذا أخرج؟ عطلى ١٢ عاما.

هل أعمل مجرد فيلم؟ حرقيا سهل هل أأخذ موضوع غيري وأخرجه؟.. هذا سهل لكنني تساملت في قلق.. ما هي القضية التي أطرحها ولم يطرحها غيري؟

قلت لنفسي لن أخرج ولن أعمل فيلماً إلا إذا عملت فيلماً له صوته للفرد وخصوصيته، ولغته السينمائية الجديدة لست طالباً شغل أو مال أو شهرة.

للمومياء استغرق ٥ سنوات، أختاتون استغرق حتى الآن ٩ سنوات، لست مستعجلاً، ولكنني أعمل بصديق وليس لغرض سبق.

بدأت الإعداد لأختاتون منذ عام ١٩٧١ الآن بعد ٩ سنوات الوضع اختلف كلية.. فيه مضامين تغيرت.. لدرجة أن من كان سيؤدى دور أختاتون أصبح الآن مزدنيا آخر، الأحداث الجديدة غيرت مفهومي.. هذه قمة المعاصرة كيف تغير المفهوم؟ أحداث وقعت في الحياة العامة، أحداث خاصة اطلاعات جديدة، خبرات اكتسبتها، قراءات حول فلسفة الأديان في هذه المنطقة وتأثيرها على المجتمعات ٩ سنوات غيرت التاريخ الذي أكتب عنه وهو حدث منذ ثلاثة آلاف سنة، تساول.. هل أختاتون صبح أو خطأ.. ما مغزى ثورته وهزيعته، واستعباده من التاريخ؟

فمن يرى أعمالى ير الشكل هذا لابس فرعونى يبقى فرعونى لكن الأمر أعقد من ذلك التبسيط.

■ أنا أقول عندما نتأمل فيلم المومياء اليوم مستجد أنه تاريخ فترتين في جدال مع الحاضر فترة منها هو التاريخ القديم الفرعونى والفترة الثانية تاريخ الحدث ١٨٨١، الفترة الثالثة هي حبه الولد ونيس ابن الشيخ سليم من قبيلة الحريات في قرية القرنة الاكتشاف حدث ما دار حول حدث، الشخصيات أحمد كمال وبدوى وما سيبرو ورويس اللبل كل هذا واقع.. عمل كل هذا في نسج درامى.. وحتى نصل إلى النسيج الدرامى فلها خلفيات وتكريرات ومعاصرة، معاصرتها هي التي دفعتني إلى مناقشة هذه القضية، فلو كنت أنا أو لو كانت الدولة أو للجمعية الذي حولي يرى أن الإشكال ده مش فيهم كان ربما للحدث التاريخي لا يؤثر في ولا أحتاج أن أعالجه.

إن ما هو في الحاضر هو الذى يحرك أجزاء معينة من التاريخ أتسك بها وأحل فيها وأنساها، وشي آخر أهم وهو أن الفيلم بالنسبة لى بحث ودراسة وتحليل وتمييق، ولا يمكن أن ادعى أنى عندى فكرة مسبقة أو مفهوم جاهز سأقوله إنما أنا أطرح تساؤلات، لكى أصل إلى شيء من الصدق فأنا أطرح القضية وأشتغل بجهد وتنظير القضية وأطور أنا أثناء الشغل، ومفروض زى ما هو معروف في كل الفنون العظيمة في العالم أن المثلثي يفكر معاً فيقبل أشياء ويرفض أشياء، حتى ينتهي الفيلم فيكون عنده شحنة ومفهوم ورغبة تحرك فيه تساؤلات حول هذه القضية للمارة وكل فلاسفة العالم لم يصلوا إلى يقين مطلق، هم دائماً يتساءلون ويطرحون أسئلة.

المشاكل الاجتماعية نفسها في كل زمن لو قلت الجوع زمان فهو الجوع فى الحاضر، قد تتغير نظرة الإنسان وثقافته وصلاته بالكون والواقع، قد يتغير الواقع ويتطور من حال إلى حال ولكن يبقى في النهاية أن التاريخ واقع، فالتميمات والفتن إلى جعل الأشياء البسيطة قضايا معقدة هذا خطأ للقضايا أكبر من هذا ولها أعماق أكثر من هذا، وربما لو بذلنا مجهودنا لدراسة الأشياء التي ندرّكها ونعرفها الآن، يمكن أن نصل إلى مفهوم المعاصرة اليوم.

■ عندما أتحدث عن التاريخ أنا لا أتحدث عن التاريخ أنا أتحدث عن الإنسان هناك روايات معاصرة من ناحية الشكل أو الأزياء ولكن ربما لها مطلق رومانتيكى.

عندما أقدم في شكل واقعى برمسا من شارع الهرم وتعلمها رمزيات ليست هذه واقعية على الإطلاق ده كلام فارغ. هل الروايق أن المومس في شارع الهرم هي مصر.

ففى فيلم المصفر ليويسف شاهين مثلاً عندما يعطى إنجليزى على امرأة فهل يعنى هذا أن الاحتلال الإنجليزي اعتدى على مصر في حى الحسين والأزهر هذا تزيف للواقع.

■ إن فيلم (الفلاح الفصيح) معاصر وواقعى أكثر من كل هذه الأفلام التي تدعى الواقعية.

المعاصرة عندى هي الصدق، بل أنا أرى الآن أن عادة الكاميليا تقدم بشكل معاصر.

لا تأخذ شخصية وتلبسها رداء أو قناعاً بالزور، لا تأخذ إجابة من واحد بعد لوى ذراعها، يجب أن نمسى كلية أن الواقعية هي الشكل، فلا نقف عند حدود شكل الحارة بل يجب أن نتقصى ما يدور في الحارة من أحداث، فمضمونك هو الواقع.

هل أنا بالطلب هل أنا سواق ناكسي؟

من يقول لى لماذا تعمل أختانوت ولا
تعمل فيلم معاصر هو يجهل أختانوت ولا
يعرف أبعد من صلاح الدين الأيوبي أنا
لا أشكل مع هؤلاء.

أنا طول عمرى معلم وسأظل معلما ثم
كيف تخاطب من يقرءون فى صفحاتين
تاريخ ثلاثة آلاف سنة حسب نماذج
التعليم السائدة الآن فى النهاية كيف أفهم
الواقع إذا لم أكن فاهما الأسس.

■ هذا ما استطعت أن أنقذه من آخر
حديث أدلى به لى شادى عبدالسلام
ولطه لا يحتاج لتفسير عن مدى عظمته
وعمقه وجدارته بالخلود خالد حضارتنا
المصرية القديمة التى أخلص لها وكان
شاعرها ولسانها المعاصر.

■ فى النهاية لقد أجمعت مرسوعات
السبينا العالمية عندما تحدثت عن تاريخ
السبينا فى مصر أن هناك علامتين
بارزتين فى تطور السبينا فى مصر
الأولى مرحلة (العزيمه) لكمال سليم
والثانية (الموماء) لشادى عبدالسلام
ولمست مصادفة أن كلا من الظمين كانا
ثمرة لصمود ثورتين وطنيتين ثورة
١٩١٩ وثورة ١٩٥٢، فسالن والثورة
ملائمان.

■ لقد أدرك شادى عبدالسلام
بحساسية الفنان المصرى العريق درس
تراثنا الحضارى وهو (أن الحقيقة لا
تتمثل إلا فى الصوت الجماعى متخفية
أكاذيب وأقنعة كل فرد).

■ لقد كان شادى.. وسبيل.. الشهادة
والثبوتة فالرحمة له.. وللغفران لنا... فى
هذا الزمن التابع للمهادن المتدننى. ■

الفنون والرموز لمست مجسورا فى ركن
أو حوض زهور أو مثل صغير أنا جريت
كل الفنون ودرستها وكان هدفى دائما
وأملى أن يكون شغلى هو مستعنى
واستلمت أن أحقق ذلك.

....

■ وسألته: ولكن يقال إن للموماء
تخاطب فئة خاصة مثقفة من المشاهدين
ولا تخاطب كل المستويات؟

■ قال شادى فى استياء.. أنا أتمنى
أن كل المستويات تستوعبني ولكن
للأسف خلال الزمن لم يحدث اتفاق
جماعى بالنسبة للكاتب أو الفنان وهذا
يرجع لعوامل وواقع متعددة غير أنك لو
وضعت أن الفن للجميع هو هدفك سينسى
هذه أنت ونبداً أول درجات القفز
وعمليات الإرضاء ويضيع المضمون
الأساسى والجوهري منك، لأنك بدأت
تقول ما هو الشكل الذى أوصله؟

■ عندما أناقش قضية حضارية
ووجدت ناسا لم يفهموا أجلس وأدرسها
فأجد أن الذين لم يستوعبوا معلوماتهم
قاصرة فكيف يتفعل مع قضيتك، لو
كانت معلوماته أكثر عمقا كان فهم، أنا لا
أحرق نفسى حتى أبقي تذكار أكثر أنا
أقول الذى أراه صح لو غلط فى سبيل
ذلك درست وتعبت، وأنا لن أراجع ولا
أرى أن أصبح بسيطا أو ساذجا حتى
يفهمنى الإنسان العادى يجب أن يذهب
ويقرا ويتعلم، من يقرأ أنا خادم له، الدنيا
اجتهاد والذى لا يريد أن يجتهد سيبقى
فقيرا مختلفا الذى يبحث عن ملذاته أو
تسلية ده عدو بالنسبة لى، الذى يريد أن
يفهم معنى الواقع يجب أن يجتهد كما
اجتهدت إننى أسخر وأضحك من الذين
يسألوننى لماذا لا تعمل فيلما معاصرا؟

كلت محكما لأختانوت نعمما أعمى
لأنه مظلوم فى التاريخ، الآن أتساءل
مظلوم ليه؟

لا يوجد إنسان فى العالم يستطيع أن
يقول ما هى شخصية أختانوت؟ فأذى
يدرس أكثر ويتعمق ويبحث ومجتهد
سيصل إلى الحقيقة أنا إذن استوعبت
الموضوع وهو خارج ملى.. عملية إبداع
محملة بالرواسب بكل معلوماتى حتى فى
الكيمياء والفلك والموسيقى، ولكن
موسيقى بيدهورن أو فايجر فأنت تطبع
على العمل شخصيتك أنت..

فالعامل الفنى ليس وثيقة، للعمل الفنى
له جوهري على الدرام، لو وقت أسام
معبد الكرنك أنت مبهور.. ما يحرك فى
ذهنك من تساؤلات.. لقد انتشى فى وقت
وكان تعبيرا جماليا عن زمنه وعصره، ولم
يكن تقليدا لكنيسة نوتردام، وأنت تقف أمام
تمثال فطرتي محببا بجمالها، لى ليست
مقلدة لمارلين مونرو.. فتمثالها له نسقه
ومصممه ونحائه المعبرة عن ذوق عصره.

.....

فأنا إذن أتأمل الفلسفة المصرية
القديمة والفن المصرى القديم والتاريخ
المصرى القديم وهذا ليس شوفيلية أو
رجوعا للماضى أنا وجدت بلورة
لموضوع معين موجود فى التاريخ أفيض
عليه وأناقشه، أنكمش حوله وأخذ أشياء
وأناقشها الآن ليس هربا هذا إنما تعمق
فى الصائير ومفهوم للواقع أنا لا أجد
غربة فى العودة للتاريخ إطلاقا.

أنا أجد فى التاريخ حديقة واسعة
مترامية الأطراف متعددة الأسماء دنيا
عصرها ٧ آلاف عام أجد فيها معانى
كبيرة النهرية أنا حاس بها، فيها جميع



من فيلم الاهرامات وماتيلها



تصميمات المناظر والملابس

مجدى عبد الرحمن

تمثل بدورها فترة مهمة في تاريخ السينما المصرية، ويجب على الدولة أن تسارع في اقتناء تلك المجموعة وعمل متحف خاص بها للأجيال القادمة.

ونطرح على السادة القراء أسماهم الأفلام واختصاراتها وعدد اللوحات والاسكتشات الخاصة بكل فيلم في هذه المجموعة. وقد استطاعت الجمعية أن تسجل وتوثق - بل وأن تقوم بعمل براوير خاصة لعدد ١٠٩ لوحات منها - كل اللوحات والاسكتشات التي تم العثور عليها وقد بلغ عددها ٣٢٠ لوحة واسكتشا. وقد تم العثور على بضعة اسكتشات إضافية بعد ذلك لا تتجاوز عدد أصابع اليدين بخلاف لوحة مستعرضة كبيرة تخص فيلم أساة البيت الكبير يبلغ عرضها حوالي ثلاثة الأمتار وأكثر لم يتم تسجيلها بعد.

ونسرد قائمة الأفلام مرتبة أبجدياً طبقاً للحروف اللاتينية الممثلة باختصارات الأفلام

التشكيلية المعاصرة وقطع الأثاث والمقتنيات الدقيقة ضمنها مكتبه.

وكانت البداية المهمة مع لوحاته واسكتشاته، والتي تمثل معظمها رسوم أفلام شارك فيها كمصمم للمناظر أو للملابس أو كليهما معاً، أو خاصة بأفلامه هو ومنهاريوم فيلم «أساة البيت الكبير» عن الفرعون أخناتون. وقد تم تسجيل كل لوحة أو ورقة ودونت مقاساتها بدقة ولأى فيلم تنسب، إذا لم يكن مذكوراً عليها ذلك، وكذلك تم تصويرها فوتوغرافياً. ولتسهيل مهمة الباحثين في الرجوع إلى هذه الرسوم قمنا بعمل اختصارات باسم كل فيلم بالحروف اللاتينية، ذلك لأن الاختصار في اللغة العربية غير شائع وغير مألوف.

وبذلك تم حصر كل فيلم وعدد الرسوم الخاصة به. ويمكن القول إن لدينا الآن مجموعة متحفية متكاملة ونادرة خاصة برسوم شادى عبد السلام، والتي

قامت جمعية أصدقاء شادى عبد السلام والتي تأسست عقب وفاته عام ١٩٨٦ بمحاولة جمع ثراث الفنان الراحل والذي تمثل فيما يلي:

أ - لوحات واسكتشات قام برسمها لمناظر وملابس أفلام من تصميمه فقط أو أفلام من إخراجها.

ب - أوراق مختلفة من سيناريوهات أفلام وملخصات لأفكار حضارية وثقافية.

ج - مكتبة ضخمة في شتى المعارف الإنسانية ومن أهمها الحضارة المصرية القديمة.

د - مكتبة صوتية من شرائط وأسطوانات لمجموعة من روائع الموسيقى العالمية والمحلية.

هـ - مجموعة مقتنيات من حلى وإكسسوارات وملابس خاصة بأفلامه، بخلاف بعض المقتنيات من اللوحات

[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج فقط، وإسكشاته هذه خاصة به هو ولم يكن مكلفا بها] (١٠ لוחات)	٦ - عنترب بن شداد ANT إنتاج ١٩٦٦ .	١ أعضاء المدينة ADW إنتاج ١٩٧٢ .
١١ - حكاية حب HOB إنتاج عام ١٩٥٩	إخراج نيازى مصطفى - سيناريو عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى	إخراج فطين عبد الوهاب سيناريو على الزرقانى .
إخراج حلمى حليم سيناريو على الزرقانى .	تصوير وديد سرى - مناظر: حبيب خورى - شارفبرج	تصوير: وديد سرى مناظر ماهر عبد النور .
تصوير وحيد فريد مناظر أنطون بوليزويس	تمثيل: فريد شوقي - كوكا - عايدة هلال - نور الدمرداش (١٥ لوحة) .	إنتاج: هيئة السينما والمسرح والموسيقى .
إنتاج الفيلم العربى	٧ - أميرة العرب ARB إنتاج ١٩٦٣ .	تمثيل شادية - أحمد مظهر - عبدالمعصم إبراهيم - عادل إمام (١٤ لوحة)
تمثيل: عبد العظيم حافظ - مريم فخر الدين - محمود المليجى - عبد السلام النابلسى .	إخراج وسيناريو: نيازى مصطفى تصوير إبراهيم عادل - إنتاج حلمى رفلة	٢ - أخفأتون AKH تم الانتهاء من السيناريو والتصميمات مناظر وملابس الفيلم ٢٦٥٩٨٥ .
[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج أساسا، وقام بالمصادفة بتنفيذ وتصميم ديكور أغنية حبك نار وكان هذا أول تصميم للمناظر له] (١ لوحة)	تمثيل وردة الجزائرية - رشدى أبابطة - فؤاد المهندس - وداد حمدي (٥ لוחات) .	سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام (٣٤ لوحة) .
١٢ - وا إسلاماه ISL إنتاج عام ١٩٦١	٨ - الأيام AYM تم عمل تصميمات مناظر وملابس للفيلم عام ١٩٦٧ ولم يقدر له أن ينفذ وكان المفروض أن يقوم بإخراجه الأستاذ حسين حلمى المهندس . (١٨ لوحة) .	٣ - ألمق وعبد الحمولى ALM إنتاج ١٩٦٢ .
إخراج أندور مارتن - سيناريو روبرت أندروز - قصة على أحمد باكثير	٩ - رقصة شرقية DNC تم تنفيذ هذه التصميمات عام ١٩٥٨ عقب تعرف شادى بالفنانة تحية كارويكا فى فيلم الفترة عام ١٩٥٧ (٥ لוחات) .	تصوير: إبراهيم عادل إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما .
تصوير وحيد فريد - إنتاج رمسيس نجيب .	١٠ - الفتوة FTW تم تنفيذ هذه التصميمات عام ١٩٥٧	تمثيل: وردة الجزائرية - عادل مأمون - شكرى سرهان - حسين رياض (٢٠ لوحة) .
تمثيل لبنى عبد العزيز - أحمد مظهر - عماد حمدي - تحية كارويكا - حسين رياض (٢٨ لوحة) .	إنتاج عام ١٩٥٧	٤ - الفيلم الأمريكى AMK لم يتم تكليفه وتم إعداد ملابسه فى عام ١٩٦٣ (٧ لוחات) .
١٣ - السمان والخريف KHR إنتاج عام ١٩٦٧	إخراج صلاح أبو سيف سيناريو محمود صبحى ونجيب محفوظ وصلاح أبو سيف	٥ - أمير الدماء AMR إنتاج ١٩٦٤ .
إخراج حسام الدين مصطفى - سيناريو أحمد عباس صالح - قصة نجيب محفوظ	تصوير وديد سرى مناظر أنطون بوليزويس	إخراج بركات - سيناريو يوسف عيسى وبركات .
تصوير كليليو - إنتاج فيلمناج	إنتاج أفلام العهد الجديد	تصوير محمود نصر - إنتاج بركات .
تمثيل نادية لطفي - محمود مرسى - عبد الله غيث - ليلى شعير - (٣ لוחات) .	تمثيل فريد شوقي - تحية كارويكا - زكى رستم - ميمى شكيب .	تمثيل: فريد شوقي - نعيمة عاكف - شويكار - محمود مرسى (١٩ لوحة) .

- ٢٤ - غير معروف UKW
استكشاثات غير معروف أساسها
وأغلبها دراسة ميدانية لعمل فى زلله
(عام ١٩٦٥ أجها) (٤٩ لوحة).
- بيانات نماذج ملف تصميمات
المناظر والملابس
- نقدم فى هذا الملف نماذج من صور
تصميمات المناظر والملابس فى الأفلام
العديدة التى شارك فيها شادى. وسوف
نعرض تلك الصور الخاصة بهذه الأفلام
بترتيب تقويمى، الأقدم فالأدى يليه. وقد
تم انتقاء تلك المجموعة المختارة لكى
نعرض نماذج مختلفة مما قام شادى
برسمه تجر عن أسلوبه الخاص، وكأمثلة
لمجموعة كاملة خاصة بفترة من أهم
فترات تاريخ السينما المصرية. وسوف
يكون قرين كل فيلم الرمز الذى سبق
الإشارة إليه مصحوبا برقم اللوحة
الخاصة بمجموعة هذا الفيلم، وهو رقم
مرجى تم ترشيحه فى بطاقات التوصيف
الخاصة بتلك اللوحات والاستكشاثات.
ويمكن الرجوع إليه بالنسبة لأى باحث
علمى طبقا للقواعد المنهجية العلمية.
وأستل كل فيلم أو مجموعة ما سوف
يكتب رمز اللوحة أو الاستكشاثات مصحوبة
برقمها وأمامها مقاس اللوحة ثم وصف
للشخصية الممثلة أو المذكور المرسوم طبقا
للحالة .
- ١ - رقص شرقى DNC ١٩٥٨
٣. DNC ٢٧.٦ ٤٧.٣ سم
تصميم يندى - من ثلاثة تصاميم
كاروكا
٤. DNC ٣٩.٨ ٣٤.٣ سم
تصميم آخر لبلدة رقص للفنانة تحية
كاروكا
- ٧ - وا إسلاماه ISL ١٩٦١
٢. ISL ٢٣.٥ ٣٣ سم
- بالسينما مما غير كثيرا فى هذه
التصميمات. (١٢ لوحة).
- ١٩ - رابعة العدوية RBA
إنتاج عام ١٩٦٣
- إخراج نيازى مصطفى - سيناريو:
سليمة قرعة. نيازى مصطفى
- تصوير إبراهيم عادل - إنتاج حلمى
رفلة
- تمثيل: فريد شوقى - عماد حمدي -
نبيلة عبيد - حسين رياض (١٠ لوحات).
- ٢٠ - صراع من أجل البقاء RSL
إنتاج ١٩٦٧
- إخراج روسيللى - إنتاج: إيطاليا
- أفيلم تسجيلى درامى يعتبر حلقة
ضمن سلسلة متعددة عن الحضارات
القديماء (لوحات).
- ٢١ - شقيقة القبطية SHF
إنتاج ١٩٦٣
- إخراج حسن الأمام - سيناريو محمد
مصطفى سامى - قصة جليل البندارى
- تصوير عبد الحليم نصر - إنتاج
حلمى رفلة
- تمثيل هند رستم - زيزى البندارى -
حسن يوسف - حسين رياض (٢٥ لوحة).
- ٢٢ - استكشاث SKT
استكشاثات قام بتنفيذها فى أوقات،
مختلفة منها رسم عمود فرعوى أو أكلة
فرعونية وغيرها (٦ لوحات).
- ٢٣ - فيلم لم يكتمل UFF
فيلم إنتاج فريد شوقى وكان من
المفروض أن يحضر مناظره فى القدس،
وقد صمم مناظره شادى عام ١٩٦٤
ولكن لم يقدر للفيوم أن ينفذ (الوحة
واحدة).
- ١٤ - كليبواترة KLP
إنتاج عام ١٩٦٤
- إخراج مانكوفيتش
- تمثيل إيليزيث تايلور - ريتشارد بيرتون
- أصمم شادى فى البداية تصميمات
مختلفة لمراكب كليبواترة، ولكن لطروف
خاصة لم يتم تنفيذ أغلبها (الوحة واحد)
- ١٥ - متووعات MSC
استكشاثات مختلفة بين عام ١٩٦٤ -
١٩٦٥
- تخصص دعاية لفيلم لورانس العرب أو
ديكور فرح ابنة الزعيم جمال عبد الناصر
وغيرها (٤ لوحات)
- ١٦ - المومياء MUM
إنتاج عام ١٩٦٩ تم عرض الفيلم
تجاريا عام ١٩٧٥
- إخراج وسيناريو: شادى عبد السلام
حوار علاء الديب
- مناظر صلاح مرعى - إنتاج هيئة
السينما والمسرح والموسيقى.
- تمثيل أحمد مرعى - نادية لطفى -
زوزو حمدي الحكيم - شفيق نور الدين -
محمد خيرى (٢٨ لوحة).
- ١٧ - نتراتى كلوب NRC
المفروض أنه فيلم تليفزيونى من
إخراج محمد سالم، فيلم استعراضي تم
تنفيذه عام ١٩٦٢ (٣ لوحات).
- ١٨ - أروعون PHR
إنتاج عام ١٩٦٥
- إخراج كفاليفيتش إنتاج: مؤسسة
السينما ببولندا
- قام شادى عبد السلام بتصميم مناظر
وملابس هذا الفيلم وللأسف لم يتمكن من
القيام بتنفيذها بنفسه لأن القوانين اللقائبة
فى بولندا تمنع اشتغال غير البولنديين

- أيك (عماد حمدي) ISL, 6, 1x24, 1 سم ٣٣, ١
- شجرة الدر جالسة على العرش برداء آخر.
- لقطة من الفيلم
- السلطنة شجرة الدر (تحية كاريوكا) ISL, 10, 2x19 سم ٢٥, ٢
- جهد في زى الأميرة الصغيرة ISL, 13, 1x19, ٤ سم ٢٥, ٤
- محمود (أحمد مظهر) على صهوة جواده ISL, 14, 2x21, ٦ سم ٢٥, ٦
- (لوحثان) جناد السلطان المسرعة ISL, 17, 2x24, ٤ سم ٣٣, ٥
- أيك في ظهوره الأول في الفيلم. ISL, 21, 2x24, ٤ سم ٤٢, ٢
- واجهة قصر السلطان ISL, 22, 1x23, ٩ سم ٣١, ٩
- أقطاي (محمود السنجي) ISL, 23, 1x22, ٤ سم ٢٩, ٤
- السلطان محمود ISL, 24, 2x21, ٥ سم ٢٧, ٥
- السلطان أيك على العرش ISL, 25, 1x18, ٨ سم ٢٧, ٤
- الشيخ عبد السلام ISL, 26, 2x23, ٣ سم ٣٣, ٢
- جهد في حريم السلطان (لبنى عبدالعزيز) ISL, 27, 2x24, ٣ سم ٣٢, ٢
- شجرة الدر (تحية كاريوكا) في مشهد خلفها مع أيك
- لقطة من الفيلم
- السلطنة شجرة الدر وهي جالسة على العرش.
- ALM, 9, ٣٤x٢٢, ٥ سم
- مدينة بستان رمادي وروب أسود دلتون
- ALM, 15, ٦x٢٠, ٦ سم ٢٧, ٦
- ألفظ (وردة الجزائرية) بستان طويل أسود وله شريطة حمراء.
- ALM, 17, ٥x٢١, ٥ سم ٢٧, ٥
- الخديوي في ملابس اللوم
- ALM, 18, ٥x1٨, ٥ سم ٢٥, ٥
- الخديوي في منزل يكن.
- ٤ - رابعة العدوية RBA, 2, ٣٣, ٢x٢٣, ٤ سم ٣٣, ٢
- رابعة (نبيلة عبيد) برداء طويل ومزينة للحجاب.
- RBA, 6, ٣x٢٤, ٢ سم ٣٤, ٢
- رابعة بزي التصوف
- RBA, 9, ٢x٢٢ سم ٣٢, ٢
- رابعة بستان أبيض بحواش خضراء.
- RBA, 10, ٦x1٩ سم ٢٦, ٦
- أرملة غاتم في سوق العبيد محبة
- لقطة من الفيلم
- رابعة محابة بالفرقة الموسيقية وهي تقوم بالغناء
- لقطة من الفيلم
- كورديور في منزل (فريد شوقي) وتسير فيه جارية رابعة (سلى محمود)
- ٥ - أميرة العرب ARB, 1, ٣٢, ٢x٢٣, ٥ سم ٣٢, ٢
- البطلة تركب الجواد (وردة الجزائرية) برداء مكون من دلتون وعباءة حمراء.
- ARB, 2, ٥x1٨, ٢ سم ٢٧, ٥
- رجل ملف بوشاح
- ALM, 2, ٤x1٧, ٨ سم ٢٧, ٤
- رجل السلك السياسي النصارى
- ALM, 3, ٢٧x1٨, ٧ سم ٢٧, ٧
- الخديوي إسماعيل
- ALM, 6, ٥x1٧, ٨ سم ٢٥, ٥

٦ - شفيقة القبطية SHF ١٩٦٣

١. SHF ٢٩×١٧,٩ سم

(زيزى البدروى) بفسان منزلى

٢. SHF ٢٨×١٧,٥ سم

(زيزى البدروى) أول ظهورها
وتلبس فوقه الجاكيت لزيارة الأنتكخانه

٣. SHF ٢٧×٢١,٢ سم

فستان سهرة لشفيقة (هيدرستم)
المفروض يكون لونه أسود

٤. SHF ٢٧×١٧,٦ سم

(نوزد ماضى) فى حفلة النقص

٥. SHF ٢٧×٢١,٣ سم

كروكى لفستان سهرة لشفيقة

- لقطة من الفيلم

شفيقة نرقص على مسرح الكباريه
رقصة شرقية

٧ - أمير الدهاء AMR ١٩٦٤

١٠. AMR ٣٣,٢×٢٣ سم

حسن الهلالى (فريد شوقى) جالس
بعد أن خرج من المعتقل وعذر على
الثروة.

١١. AMR ٣٣,٦×٢٣,٣ سم

الشيخ حاكم المدينة - أوالى
(عبدالرحيم الزرقانى)

١٢. AMR ٢٣×٢٠,٢ سم

غريم حسن (أحمد لوكسر)

١٣. AMR ٣١,٨×٢٠,٨ سم

بدران (محمود مرسى) رئيس الشرطة

١٨. AMR ٣٣,٢×٢٣,٤ سم

حسن الهلالى بلوب وعباءة خضراء.

٨ - استنشآت غير معروفة
١٩٦٥ UKW

١٨. UKW ١٧×١٠,٨ سم

كروكى رصاص، تفصيلية من
موزايك فارسي.

٣٦. UKW ٢٠,٦×١٣,٤ سم

رجل مسن بزى عيسى

٣٧. UKW ٢٠,٦×١٣,٤ سم

دراسة لوجوه وثياب عربية

٣٨. UKW ١٧,١×١٠,٨ سم

سيدة ودراسة لأجزاء الفستان.

٩ - الأيام AYM

١. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

شخصية الأب

٢. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

زوجة طه حسين الفرنسية برداء
طويل

٤. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

للزوجة واقفة بروفيل بفسان طويل

٥. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

للزوجة برداء آخر ومرتدية قبعة

٨. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الصبنى (طه حسين وهو صغير)

٩. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الشيخ جببة سوداء وعمامة

١٠. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الأم

١١. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الأخ على الحصان بعد حصوله على
شهادته

١٢. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الأخ مرتديا الجلاب الرuffy

١٤. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الأب بجلاب وعباءة

١٥. AYM ٣٤,٢×٢٤,٢ سم

الأم بجلاب أسود

١٦. AYM ٤٨,٥×٣٤,٢ سم

الجامع فى القرية.

١٧. AYM ٤٦,٣×٣٠,٥ سم

ديكور منزل المائلة، وهم يتناولون
الطعام على الطاولة.١٠ - السمان والخريف KHR
١٩٦٧

١. KHR ٣٦,٤×١٨ سم

ديكور البنسبون الذى أقام فيه عيسى
الدباغ (محمود مرسى)

٢. KHR ٣٤,١×١٩,٢ سم

ديكور شقة عيسى الدباغ بعد ثرائه

١١ - أضواء المدينة ADW
١٩٧٢

٨. ADW ٤١,٢×٢٣,٥ سم

رجل برداء شرقى مزخرف. ■



شادي والرؤية البصرية أنسى أبو سيف

فالمبالغة في عناصر الزخرفة من سمات الفن المسرحي لبعد المتفرج عن الشخصية (الممثل) مع أن عدسة آلة التصوير قد قربت المشاهد إلى أدق تفاصيل التفاصيل، وبالرغم من الجودة العالية للقصة الدرامية ومعالجتها سينمائياً إلا أن الديكور والملابس لم يكونا على مستوى تلك الجودة فقد عوملا معاملة الفلكلور التاريخي مما أعطى إحساساً بعدم المعاشة من ناحية الشكل.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم وإنما الهدف هو إعطاء صورة عن منهج العمل في ذلك الوقت، وحتى في الأوقات الحالية. وحين تقدمت صناعة السينما، أصبحت الأفلام السينمائية تنهج نهج السينما الهوليوودية بما تحمله من عناصر الإبهار في الصورة وعدم الدقة التاريخية وجاء مهندس الديكور الفنان ولي الدين سامح فأبرز اهتمامه بالعامة ودراسة التاريخ في الفيلم، ويتضح هذا

الأحداث، فكانت تعتمد على الإبهار مستغلة العناصر المعمارية التي تنفخر إلى الدراسة الدقيقة للفترة التاريخية التي يحكي عنها الفيلم مما أدى إلى انعدام مصداقية الصورة، وإذا ضربنا مثلاً لتلك النوعية من الأفلام السينمائية فنجد - على سبيل المثال لا الحصر - في فيلم «لاشين» الذي أنتج في بداية الأربعينيات، والذي تدور أحداثه في زمن حكم المماليك.

نجد أن ديكور قصر الحاكم المملوكي عبارة عن مزيج من الطراز المعمارية من مملوكية وتركيبية وخلافه، كذلك الزخارف المستخدمة لم تقتصر على الطراز المطلوب لتلك الفترة فبدت في غير تناسق، ويصعب على المشاهد معرفة جغرافية المكان لما أزدحم به الديكور من مسارج ومداخل. وكذلك الحال في الإكسورات المستخدمة (قطع الأثاث). وأيضاً نجد أن الملابس بالفيلم قد افتقرت إلى الدراسة التاريخية الدقيقة.

ف يرى الدارس لفن السينما أن الأعمال السينمائية التي اشترك فيها شادي عبيد السلام مهندسا لمناظرها ومصمما لملابسها وإكسوراتها قد اتسمت بالمصداقية من ناحية الصورة وما تحتويه من عناصر ثابتة كالديكور والإكسوار. وعناصر متحركة كالممثلين والكاميرات. ويظهر هذا بوضوح خاصة في الأفلام الروائية التاريخية. ولا يمكن للدارس لهذا الفن أن ينكر التأثيرات التي أحدثتها في شريط الصورة من حسن الذوق والتسويق وخلوها من الشوائب المرئية مما ساعد على التركيز في الحدث الدرامي.

ولأم ما يسترعى الانتباه هو ذلك المنهج الذي كان يعمل به شادي عبيد السلام، فقد أحترم عقل المشاهد وحارل أن يكون صادقاً معه في نقل التراث التاريخي لبلاده، ولم يجتبه به.

وقد كانت الأفلام السينمائية الروائية في بداياتها تستخدم الديكور كأداة يحوي

أطلق عليها «حفل استقبال سفير البندقية، والموجودة بمتحف التوفر، وهي تصور مجموعة من الحكام والأمراء الأتراك في استقبال سفير البندقية، وأيضاً بالاستعانة بكتابات وأبحاث عن الحياة في مصر في ذلك الوقت مثل كتاب إدوارد لين «المصريين المحدثون وطبائعهم»، وقد ساهمت هذه الرسوم والكتابات في وضع صورة تقريبية لشكل الملابس في عصر المماليك خاصة، حيث إن بعض عناصر هذا الزي استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر، فكان المصريون لا يزالون يلبسون السروال والقميص والقنادسة وبعض أشكال العمامات، كما ساعدت الألوان النحاسية والزجاجية التي وجدت في ذلك الوقت على استحضار الشكل العام أيضاً دون التفاصيل، والتي كان شادي يبحث عنها في المنمنمات التركية والفارسية فيجد بعضاً منها في القصص مثل مقامات الـ «سرى وكيلى» و«دمنة»، وقد دعم شادي أبحاثه في هذا المنضمار بقراءة ما كتب من معاصري تلك الفترة مثل ابن إياس والمقريزى، وغيرهما. وحين تقرأ في ابن إياس (الجزء الرابع) نجد وصف الخليفة محمد المتوكل على الله ابن يعقوب فيقول:

«كان الخليفة يرتدى عمامة بغدادية وهي عبارة عن عمامة سوداء لها طرف أو طرفان مسترسلان،

ثم يقول:

«ركب الخليفة يرتدى عمامة بغدادية دخول الأخير للقاهرة عقب عودته من الإسكندرية، وكان يرتدى عمامة بغدادية وقبّاء من الصوف الأبيض بمقلب (قلابة) من الصوف الأخضر...»

ونجد أن وصف ابن إياس مطابق تقريباً لما صممه شادي عهد السلام

الحضارة الفرعونية بشخصياتها وأثاثها وعمارتها، وكأنه كتاب قد فتح للمعرفة، فحققت منحة التحصيل والمعرفة.

والدارس لتاريخ الفنون الإنسانية القديمة يجد أنه من السهل عليه إعادة تكوين بعض هذه الفنون في مسورها الحية، وذلك مثل الفن الفرعوني، والفن الإغريقي والفن الروماني مثلاً، فقد تركت لنا الحضارة آثاراً نقرأها ونشاهدها ونفك ملابسها .

فمن السهل مثلاً إعادة بناء معبد أو تصميم زى لفرعون أو نبيل، فأمامنا مراجعته التزييرية من متاحف وأبيّة ومناثيل ومخطوطات ومطبوعات. أما حين يتعرض الفنان لإعادة تصميم زى إسلامي ملوكي أو تركي مثلاً فنك هي المشكلة بعينها. فلم تترك لنا الحضارة الإسلامية من آثار إلا في عمارتها وأقل القليل من الملابس الحربية، حيث إن رجال الدين الإسلامي قد حرموا رسم الشخص. وهنا تكمن عظمة شادي عهد السلام حين قام بتصميم أكثر من ستين زياً ملوكياً لأفلام تاريخية إسلامية منها «وا إسلاماه» و«أمير الداه»... وغيرهما، وهي ملابس حربية للسلطين والحكام، وملابس السيدات والجوارى. وقد كانت هذه التصميمات محصلة لبحث طويل وشاق قام به شادي ليصبح تسجيلاً دقيقاً لما فقدته التاريخ من مرحلة مهمة. وقد استعان شادي في بحثه بعدد من المصادر فنما .. على سبيل المثال لا الحصر - رسوم الرسامين المستشرقين في مطلع القرن للامان عشر مثل روبرتس وأرنولد فون هارف وغيرهما، ورسوم رسامي الحملة الفرنسية برئاسة «دنيون»، والتي سجلت الحياة في مصر بجميع مظاهرها في ذلك الحين، والرسامين الغربيين وصورهم الزيدية مثل ذلك الرسام الإيطالي الذي رسم صورته الزيتية التي

من الأفلام التاريخية التي قام بعمل ديكوراتها وصمم ملابسها مثل «وداد» و«بناتير»، وإن كانت هذه الأفلام قد انفتحت إلى الدراسة الدقيقة لبعض فترات التاريخ. ثم جاء شادي عهد السلام ليكمل مسيرة ولي الدين سامح، والذي عمل معه بفيلم «الناصر صلاح الدين»، وقد ساعد ظهور السينما الملونة في ذلك الوقت على إظهار موهاب شادي عهد السلام الإبداعية في تنسيق الصورة واستغلال الألوان في التعبير الدرامي. وقد اهتم شادي عهد السلام بالدراسة التاريخية الدقيقة للفيلم حتى أصبحت تلك الأعمال مرجعاً تاريخياً مرانياً للدارسين، ويبدو هذا جلياً في أفلام «وا إسلاماه»، و«الطع وعبد الحامولي»، و«شفقة القبطية»، و«أمير الداه»... وغيرها.

وتتسم أعمال شادي عهد السلام بوحدة الطراز وبساطة التصميم وتوظيفه في خدمة الحدث والاهتمام بالتفاصيل المعمارية وحسن التنسيق بين عناصر الصورة، واهتمامه بجغرافية المكان قد أكسب الصورة المتحركة صدقاً جعلها قريبة من وجدان المشاهد.

ولا عجب أن يختاره «روسيليني» لعمل مناظر وملابس فيلم «الحضارة»، و«كهارلوفيتش» يختاره لعمل مناظر وملابس فيلم «فرعون»، بالإضافة إلى إشرافه الفني على الفيلم. وبمقارنة أعمال شادي الفرعونية مثلاً بأفلام شبيهة مثل فيلم «كلوباترا» الأمريكي، نجد أن شادي قد تفوق على الآخر في فيلم فرعون، وأن كلوباترا قد افترقت إلى الصدق التاريخي في الذكور والملابس والإكسسوار واعتمد على الإنهار غير المنطقي وبدا مزيجاً من طرز مختلفة نفذت بدون وعي ودراسة فاقم بالجهل بالتاريخ الفرعوني، في حين بدا فرعون شادي عهد السلام وكأنه نافذة على معرفة الحقبة من

فى فيلم أمير الدماء (لوحة رقم ١٨)، ولا يمكننا - فى هذا الحيز الضيق - حصر ما قام شادى بتصميمه. وقد لا أبالغ حين أقول إنها تحتاج إلى مجلد كامل.

وقد جعلت هذه الأبحاث من مجموعة التصميمات للملابس الملكية خاصة والتاريخية عامة - جعلتها مرجعا دقيقا للدارسين لهذا الفن. وكنا نأمل أن تنتشر

هذه الأعمال وأن يكون لها قاعة خاصة لعرضها الدائم حتى تكون فى متناول اليد من قبل المشتغلين والمهتمين، وخاصة الذين يقومون بعمل المسلسلات والأفلام الدينية بالتلفزيون المصرى!

ولا عجب أن يتجه شادى عهدها السلام إلى الإخراج مسخرا كل طاقاته ومعرفته فى أفلام من صنعه لا

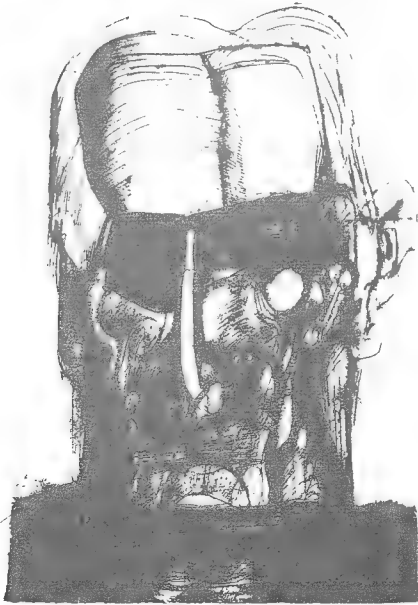
تقتصر على عنصر الرؤية البصرية فقط بل تتجه إلى فكر المشاهد ووجدانه حتى تكتمل رسالته فى صورة الرعى الغائب عن تاريخنا القديم والحديث وتحقق دعوته بالبحث عنه وقراءته والحفاظ عليه. وفيلم المومياء خير شاهد على ذلك فهو دعوة لقراءة تاريخنا... وليتنا نقرأ. ■



القاهرة

طه حسين

نص كتاب «في الشعر الجاهلي»



للنحاتن جورج اليهجرى

رسائل إلى طه حسين

PVE رسائل سامي الكيالي وعبد الله الطيب إلى طه حسين، تقديم: نبيل فرج.

PVV رسائل سامي الكيالي إلى طه حسين. PAI رسائل عبد الله الطيب إلى طه حسين.

سيد محمد الشريف حسن الشاذلي رحمه الله

رسائل

سامي الكيلاني وعبدالله الطيب

إلى

د. حسين

أشرف

سيرى ومولاي الدكتور محمد ميس



الحاج محمد
عبدالمطي

رسائل سامي الكيالي وعبدالله الطيب إلى طه حسين

تقديم

نبيل فرج

الأجنبية لم تتجاوز السطح. وهو عاشق كبير لمصر.

كتب طه حسين عن ديوانه «أمسدا» الدليل، في كتابه «من أديبا المعاصر» الطبعة الثانية، ١٩٥٩، وقدم كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» القاهرة، ١٩٥٥، معرفاً باتجاهه الفني المحافظ، في لغته وصوره وأبنيته، يحكى الكيالي الذى يؤثر الجديد.

ولا شك أن ثقافة طه حسين التى مدت بصورها إلى الماضي، واتصلت بمذاهب التراث، دون أن تنفصل عن العصر، هى التى منحته هذه القدرة على تذوق الإبداع فى تجلياته المختلفة، فيقدم سامي الكيالي بالسطف نفسه والتشجيع الذى يقدم به عبدالله الطيب، على الاختلاف الواضح بينهما.

كما أتاحت له هذه الثقافة الخصبة المتروكة التى جمعت بين معارف الأهرام للقدوة، وعلم السوربون الحديثة، أو بين حضارة الشرق وحضارة الغرب، أن يتذوق الأدب الشعبي من القصص والسير، ملهماً يتذوق الأدب الرسمى فى عصوره المتعددة، والأدب الأوروبية.

وتعد رسائل سامي الكيالي وعبدالله الطيب إلى طه حسين، التى نشرها «القاهرة» عن مسطحاتها الأصلية، وثائق أدبية وتاريخية مهمة، فضلاً عن أنها قطع أدبية رفيعة المستوى، تعرفنا بجوانب من شخصية الكاتبين، ومن أدبيتهما. كما أنها تهبط للذام عن أبعاد من علم طه حسين، ومن طبعه فى تعامله مع الأدب والأدباء، سيكون لها صداها فى نفوس القراء والمثقفين.



التي أصدرها فى حلب فى ١٩٢٧. واستمرت حتى ١٩٦٠، واستكتب فيها عدداً كبيراً من الكتاب العرب. أحب مصر وثقافتها بدرجة لا تقاس بها غيرها، ونشر بعض كتبه فى القاهرة. بين هذه الكتب كتاب «الفكر العربى بين ماضيه وحاضره» (مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٤٣)، كتب مقدمته طه حسين.

وهذه المقدمة لم يرد ذكرها فى كتاب «أعلام الأدب المعاصر فى مصر» طه حسين (١)، «للتحسين حمدي السمكتى ومارسدين جوزف».

كما كتب سامي الكيالي كتاباً عن طه حسين عنوانه «مع طه حسين» صدر الجزء الأول منه فى سلسلة «أقرأ» سنة ١٩٥٠، ثم أعيد طبعه مع الجزء الثانى الشكل له فى ١٩٧٣.

أما الشاعر السوداني عبدالله الطيب فشاعر تقليدى، صاحب مذهب أدبى مخالف لمذهب الكيالي، يتميز فيه بالتقديم. استكمل تعليمه العالي فى إنجلترا. إلا أن ثقافته

لم يكن طه حسين مجرد كاتب يعشق حياة خاصة، فى برج عاجى، يحلق فى الفراغ، بعيداً عن المجتمع. ولكنه كان ظاهرة شاملة من ظواهر النهضة العربية الحديثة، المنفحة على العالم، لا تتحصن بالأسوار العالية، تخوض المعارك الأدبية والسياسية، دفاعاً عن الحرية والديمقراطية والمعادلة الاجتماعية والمقلاتية والتجديد والإبداع.. وكل ما يحق الدولة المعاصرة، ويعنى عقولها وقلوبها بدور المعرفة الإنسانية. وقد أتاحت له حياته للعائلة بالأحداث، داخل الجامعة وخارجها، وفى المجالس الطوية المختلفة، والمؤتمرات الدولية التى يدعى إليها، أن يعقد الصلات الشخصية مع عدد كبير من الكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين والسياسيين والمثقفين، الذى بهم فى مصر والوطن العربى وأنحاء العالم، وكان له تأثيره العميق فى كثير منهم.

وتمكن مكتبة طه حسين، التى تضم مئات الكتب المهداة إليه بأقلام أصحابها من المؤلفين والمترجمين والمثقفين، هذه المكانة الرفيعة التى احتلها طه حسين فى نفوس المثقفين، وفى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

من هؤلاء المثقفين الذين قدموا أنفسهم إلى طه حسين بدافع الحب والتقدير، وتبادلوا الرسائل معه، الكاتب السورى سامي الكيالي، والشاعر السوداني عبدالله الطيب.

وسامى الكيالي (١٨٩٨ - ١٩٧٢) كاتب كبير، اهتم فى مؤلفاته بالأدب المعاصر فى العواصم العربية، وبالأدباء العرب المعاصرين. ارتبط اسمه بمجلة «الحديث»

رسائل سامى الكيالى إلى طه حسين

الليبنانية واللى حرمت المؤتمر من سيد
توجهاته والاستماع إلى محاضراته قد
حزت في نفوس الجميع. وقد كنت، علم
الله، أكثر الناس حرصاً على لقاء سيدى
الأستاذ لشوقى إليه وإلى أحاديثه من
جهة، ولتحديد موعد معه لمحاضرة حلب
من جهة أخرى، وقد حرمت مدينة سيف
الدولة من محاضراته في الموسم
الماضى. وعلى كل فقد جئت الآن أجدد
دعوتى وأرجو أن أفتتح الموسم في أوائل
شهر نوفمبر، فإذا لم يستطع الحضور في
هذا الشهر فليكن في ديسمبر سنة ٩٥٤،
والموسم سيمتد حتى أوائل مارس سنة
٩٥٥ وأنا أتترك لسيدي تحديد الموعد
الذى يلائمه. وأنتظر جوابه وموضوعه
لإخلاقه في البرنامج الذى سيطلع.
وأرجو أن لا تقع حلب في الهمزة المريمة
التي وقعت فيها بيروت.

وفى الختام أهدي سيدى الأستاذ
أخلص ما أكنه له من حرمة ومودة
صادقة

٩٥٤/١٠/٥

«سامى الكيالى»

*

وأرجو- إن شاء سيدى العميد- أن تجيب
على استفتاء الحديث: «هل المستقبل
للشرق أم للغرب من الناحية الأدبية»
وأظنه لن يخيب رجائى فى هذه المرة.
ثم هل يسمح الأستاذ للحديث بنشر بعض
مباحثه التى قدمها لمؤتمر المستشرقين
عن الجاحظ وغيره مما لا أنكره. وإذا
يوجد ثمة مانع أرجو أن تخصنى بنسخة
من هذه التقارير لتلاوتها فقط إذ لا أحب
أن يغوتنى أى مبحث من مباحثكم القيمة.
وفى الختام أرجو أن لا تكون ثقلت على
أساذى العظيم بهذه الطلبات واقبل
سيدى تيمانى الفالصة واحترامى
الأكيد.

المخلص الكيالى

*

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تيمانى وأصدق مودتى وأفر
احترامى وبعد فقد توقعت أن ألقى سيدى
الأستاذ فى بيت مري، وتوقع جميع
أعضاء المؤتمر أن تكون جلساته
ومحاضراته تحت رعايته، وانتظرنا
مقدمه بفارغ الصبر ولكن الهمزة الرعاء
التي بدت من القائم بأعمال المفوضية

سيدى للعميد الأستاذ الجليل
الدكتور طه حسين المحترم

أهديكم تيمانى الفالصة وأبكم عظيم
شوقى واحترامى وبعد فقد أرسلت منذ
يومين كلمة إلى السياسة.. عرضت فيها
إلى عدوان الوزارة ونصرفات صدقى
باشا معكم أرجو أن تكون قد نشرت
واطلعتم عليها وأرجو أن لا يمدحها سيدى
العميد علواً منى أو إسرافاً فى اللعب فإنما
أنا أدافع عن فكرة أعتقد بها وأهدى ثورة
شعورى مما أصاب الأدب العربى فى
شخصكم. ولكن هذه الذروات الطائشة
لا بد زائلة وستعودون قريباً إلى مركزكم
فى الجامعة رغم كل هذه النصرفات
الفاشمة. إن الشباب المذقق والهيئات
العلمية فى سوريا تتعقب قصيتكم بكل
اهتمام وليس أسفها من هذا الحادث بأقل
من أسف الهيئات العلمية فى مصر. وإذا
حرمت الجامعة من بحوثكم إلى حين فإن
يحرر قراء العربية، خلال هذه الفترة، من
دراساتكم الأدبية التى ستعجزون بها
الصحف والمجلات وما «أحوج»^(١)
لقراء إلى هذه الدراسات التى بدأتوها
على صفحات «السياسة الأسبوعية».
وتأجاسر الآن بطلب معاونتكم للحديث



أساتذنا الجليل الدكتور طه

رسائل إلى طه حسين

أساتذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحييتي وأصدق مسودتي واحترامي وبعد فيذكر سيدي الأستاذ أنني حدثت، في جوابي السابق، موعد محاضراته في حلب بعد محاضراته في بيروت.. وكان غرضي من هذا الإرجاء أن تكون رطاة البرد قد خفت عندنا أو زالت نهائياً.. ونشأ الأقدار أن لا نرى وجه الشقاء هذا العام، وهذا من غرائب الصدف.. وما أن موسماً الثقافي ينتهي عادة في منتصف شهر أبريل فقد جلت أعلم سيدي الأستاذ أن موعد محاضراته سيكون في الخامس عشر من شهر أبريل حيث نختم الموسم بمحاضرة من محاضراته القيمة وتكون، كما يقال عندنا.. مسك الختام.

وأظن أنه لن يجد أي مانع من ذلك ولا سيما وقد سبق وترك لي في جوابه أن أختار الوقت الملائم لمحاضرة حلب قبل مؤتمر الجامعة الأمريكية ومناظرة المصائد الخيرية أو بعدهما.

وإن أحدد اليوم الخامس عشر أرجو أن لا يتقيد بهذا اليوم ولا بأس مثلاً أن يكون اليوم العاشر.. وأنا أترك لسيدي تحديد الموعد الملائم قبل منتصف شهر نيسان «أبريل».

والتي لأرتقب جوابه وأرجو أن يعطيني موضوع المحاضرة لطبع البطاقات ولا أحدد الموضوع بل أترك تحديده لسيادته وكل ما أشير به أن يكون في نطاق الفكر العربي.

كما أرجو أن تصلني، حين اعزامه السفر، برقية منه لألقاء في بيروت ونعود

الدار، وأرجو أن يثق أن جميع الحليبيين قد شاركوني هذا السرور وكلهم يرتقبون اليوم الموعود بكثير من اللفتة والشوق. أما بخصوص موعد المحاضرة فقد كنت أوتر أن يكون موعد تشريفه قبل شهر أبريل لأختم موسم المحاضرات الذي بدأ منذ أسابيع ولكن برودة الطقس في آذار من جهة.. وارتباطه بمؤتمر الجامعة الأمريكية في منتصف أبريل من جهة ثانية ولأن فصل الربيع يبدأ عندنا في أوائل أيار من جهة ثالثة كل هذه العوامل مجتمعة تجعلني أن أترك لبيروت شرف المحظوة لسيدي الأستاذ.. قبل حلب.

هذه، وسوف أخصص إلى بيروت قبيل تشريفه بيوم لأكون في عداد مستقبليه، ولكيلا يفوتني الاستماع إلى كلماته. ثم نعود سوية إلى حلب حيث يقضي أساتذتي الكريم في منياقها مدة أسبوع على أقل تقدير.

وفي الختام أكرر لسيدي عميق شكري وأقدم من السيدة الجليلة بأصدق تحييتي وأوفر احترامي وأرجو أن تكونا دائماً في أحسن صحة وإلى اللقاء القريب.

٩٥٤/١٢/٧

سامي الكيال

تحية طيبة وبعد فأنا عاتب كل العتب لإهمالكم الرد على رسائلي، لقد كتبت إليكم أكثر من مرة فلم ألق أي جواب.. وقد أعذركم بكثرة مشاغلهم لو كان الأمر يتعلق بي أو بمقال لمجلتي ولكني كتبت لسيدي الأستاذ في موضوع عام وأنا أريد أن أعرف رأيه في الدعوة الموجهة لسيادته من دار الكتب. وهي دائرة رسمية مرتبطة بمجلس بلدي حلب. وقد أقر هذه الدعوة أكثر من مرة وأنا باني الاتصال بكم لصفتي الرسمية من جهة ولما يعرفه من صلات الرد والصحة باني وبينكم من جهة أخرى فكان عدم الرد على جوابي بمثابة رخصة الأئمة لي.

وما أني أكتب إلى سيدي الأستاذ مؤكدا الدعوة راجياً أن يصلني جوابه وقد سبق وتركت له الموعد الذي يلائمه، وأمل أن لا تخيبوا دعوة حلب. ولا أقول دعوة سامي وإني لأرجو أن تكون هذه الرحلة بمثابة استجمام السيدة الجليلة ولكم.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لكم من حرمة ومودة.

٩٥٤/١١/١٠

سامي الكيال

سيدي الأستاذ الجليل

أخلص تحييتي وبعد فقد لا يعلم سيدي الأستاذ مدى السرور الذي لامن نفسي حين تلقيت رسالته الكريمة التي تفضل وأعرب فيها عن تكريمه بقبول دعوة

سوية إلى حلب وعنواني البرقي: سامي الكيالي - حلب.

وختاماً تفعلنى سيدى بقبول أخلص ما أكنه لسيادتكم من ولاء صادق وحب أكيد.

حلب ٩٥٥/٣/٢

«سامي الكيالي»

هذا. وتفعلنى، سيدى، بقبول أخلص ما أكنه من محبة وإجلال.

حلب ٩٥٥/٣/٢٩

«سامي الكيالي»

بوافر صحتكم وبمعلم والعاذلة فى أرغد حياة.

حلب ٩٥٨/١/٢١

«سامي الكيالي»

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين

أطيب تحياتي وأصدق احترامي وبعد فقد قدمت منذ ثلاثة أسابيع تمة كتاب الأدب المعاصر في سورية فأرجو أن يكون قد اطلع عليه سيدى الأستاذ ورضى عنه بعض الرضا. وقد كان نهجى يختلف كل الاختلاف عن نهج الدكتور شوقي صيف الذي لقي الكثير من النقد. فقد توسعت بمرض حياة الأدباء والشعراء إلى نضاج من أدهم وأظن هذا هو المقصود... هذا، ونزلت عدد رغبتكم السامية فلم أكتب عن صاحب الحديث الذي عاش حياته الأدبية مع الأدباء المعاصرين... وما كنت لأفكر بالكتابة عن نفسى، وكانت ملاحظتكم لونا من الدعاية الحلو... وعلى كل فأنا أريد أن أستغل هذه الدعاية لأرجو أستاذنا الجليل أن يقدم الكتاب بكلمة من كلماته الطيبة.

علمت أن وزارة التربية والتعليم تدرس قسمة من أدباء من الإقليم الشمالي في جمهوريتنا العربية المتحدة إلى مجلس الآداب والفنون... وإذ عشت طوال حياتي الأدبية في جو مصر الفكرى... وقد أكون الوحيد بين أدباء السرية الذى امتزج بمصر وعمل في سبيل مصر الحبيبة يوم كان الكليرون يفتكرون لها أرجو سيدى أن يمدد لهذا

أخلص تحيى وأسمى احترامى لمعاليتكم والسيدة الكريمة وبعد فقد أرسلت إلى الإدارة الثقافية نسخة من كتابي «من الأدب المعاصر» ونسخة أخرى من كتاب «محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب من سنة ١٨٥٠ إلى سنة ١٩٥٠» مع جواب للنظر بأمر المكافأة التي توزع عادة في مطلع كل عام تشجيعاً لحركة الفكر... ولا أعلم إذا كان الموضوع قد عرض على معاليكم.

على كل فقد جئت مذكراً... ولا أطمح بأكثر من هذا..

أما كتابي عن الأدب العربى المعاصر فى سورية. فقد أوشك أن ينتهى وسأقدمه قريباً.

هذا، وقد علمت أن المجلس الأعلى للفنون والآداب سيحتفى بذكرى شوقى.. ولا أعلم إذا كانت موضوعات البحث ستوزع على الكتاب أم سيتروك لهم معالجة نواحي شاعريته ومراحل حياته كل واحد حسب ميوله واختصاصه. إنى أرجو أن يفسح لى المجلس لإلقاء بحث فى هذا للمهرجان.

تحياتي و... وإخلاصى وأرجو المرنى أن تظلوا مستمعين دائماً

أستاذنا الجليل

أطيب تحيى وبعد فقد وصلتني برقيتكم يوم أمس واستلمت رسائلكم هذا اليوم... ولا يسعنى إزاء الظروف التي تفصلنا بالإشارة إليها إلا أن أوجّل اختتام الموسم إلى نهاية الشهر. أما تأجيل المحاضرة إلى العام المقبل بعد أن تأجلت في العام الماضى فهذا ما يدرج مركزى أمام الحلبيين كل الإحراج ولا سيما بعد أن امتلأت الصحف السورية بالإشارة أكثر من مرة إلى مقدمكم الكريم.

وما أنى لا أعلم متى ستكون محاضرتكم فى الجامعة الأمريكية فسأشخص إلى بيروت فى العشرين من أبريل لاستقبالكم والاتفاق على يوم معين لمحاضرة حلب يكون بين العشرين والثلاثين من شهر أبريل.. وبعد حلب أرجو أن أرافقكم إلى دمشق لحضور مهرجان التكريم الذى يسمعننى أن أكون قد مهدت له.. ومن مظاهره تطبيق أرفع وسام سورى على صدركم من قبل رئيس الجمهورية السورية.

وأخيراً فإنى أنتظر كلمة من سيادته بالموافقة النهائية على هذا الذى اقترحتة، وأرجو أن لا أكون قد صدعته بطلبى



رسائل إلى طه حسين

وعلى كل فالرأى الأسدُ في هذا الموضوع هو لسيادتك.

هذا، وقد علمت أن السكافاة تقتصر على ما سبق دفعه مع أنى خلال هذه الفترة وبناء على رغبة اللجنة، قد أُنشئت كتابة سير أدباء وشعراء، عدا المقدمة، مما يوازي ما كتبه سابقاً بل أكثر.

ألا يرى سيدى أن جلوح اللجنة إلى هذا الأمر هو غمط لحقوق المؤلف.. والغمط ليس من قبل ناشر بل من إدارة ثقافية المفروض فيها التقدير.

ومرة ثانية إن الأمر متروك لأمركم السيد ورايكم الأسد.

وتفضلوا بقبول أخلص ما أكنه لسيادتك من حرمة والله يحفظكم ويحكم سداً وعصداً للأدباء سيدى.

حلب ١٧/٥/٩٥٨

المخلص «سامى الكيال»

اختصارها لا أعلم مع أنها هي فرصت اختيارها في البدء.. وإثباتها ضرورة من الضرورات في مثل هذه الكتب. ولا سيما وكتب ودواوين أكثر الأدباء والشعراء السوريين الذين جاء ذكرهم، إن كتبهم ودواوينهم غير مطبوعة وغير متداولة كما هو الحال مع أدباء مصر مثلاً. ويعلم أستاذنا الجليل - أنعم الله عليه الصحة - أن اختيار النصوص أصعب على المؤلف من كتابة السير.

الانتساب - والأمر بيده - ويسعدنى أن أعمل إلى جانب أستاذى الجليل فى هذه البنية السعيدة التى لا تفنلها بيئة عدى.

وختاماً أقدم لسيدي والسيدة الكريمة أطيب تحياتي وأصدق احترامي والله يحفظكم ودمتم فى أرغد عيش وأوفر صحة.

حلب ١١/٤/٩٥٨

«سامى الكيال»

■

أستاذنا الجليل الدكتور طه

أخلص تحيى وأصدق احترامى وبعد فرما بلغ سيدى الأستاذ أنى أنهيت كتابة الفصول الخاصة بكتاب الأدب العربى المعاصر فى سوربة بعد أن أدخل عليه أكثر من تحرير واحد. وقد علمت أن اللجنة عمدت إلى حذف النصوص أو

رسائل عبد الله الطيب إلى طه حسين

٥٣/١٠/١٧

سيدى الجليل الدكتور طه حسين،

تحية وشوق وإكبار. وإنى لأعلم يا سيدى أن وقتك ثمين. ولكنى أعد نفسى تلميذا لك، فلا أجد مناصاً من أن أجهز بين حين وآخر فأطلب نصيباً من زمرك القيم. وصلتني المزمرة الأولى من كتابى «المرشد» منذ شهر، وقد اعترض على أشياء فى النص. وإنى مع إكبارى لرأيه، أخالفه فى كل ما ذكر، وقد كتبت له عن طريق الدأثر. ثم ترقبت أن يصلنى من هذا خبر، فلم يصل، ولم يقدنى إن كان فرغ من طبع الكتاب أو لم يفرغ، وإن كان حصل على المقدمة من سيدى أو لم يفعل، وهو يعلم أنى لا أرى فائدة فى نشر الكتاب بدون هذه المقدمة. ولخشى أن يقصر فى الاتصال بك، وأن يقصر فى جملة هذا العمل الذى تكفل بأدائه. وهأنذا فى قلبي أكتب إليك يا مولاي، وكلى أمل فى أن كلمة واحدة منك ستنهض بى عدد الناشر. وما هو إلا قليل حتى يظهر الكتاب وفيه فخر الأبد لى بمقدمتك وخداماً أحبى سيدى بقلب مغمم بحبه - عبدالله الطيب - بخت الرضا للسودان.

بخت الرضا، الدويم، السودان

سيدى الدكتور طه حسين،

حفظه الله. أمدى إليك التحيات الطيبات. وأكتب هذا محافظة على ذكرى ذلك اللقاء القصير بك، الذى أخلصته من بين ثلثايا الأيام. ويؤسفنى بعد أن الأستاذ الحلبي لما يفرغ من طبع كتابى. ولكنى متعصم بالصبر.

هذا وربما يسررك يا سيدى أن تعلم أنى سأعمل بالتدريس بكلية الخرطوم الجامعية ابتداء من الصيف القادم، مع الدكتور محمد النويهى. وهو رجل أحترم نكاهه وفطنته وإن كان لا يعجبني منهجه فى دراسة الأدب. ولعل هذا الاحترام المتبادل بيننا، أن يمكنى ويكفه، كل من ناحيته، أن نتعاون على خدمة اللغة العربية فى هذه البلاد. ومبدآن الدراسة الجامعية بعد فيه سعة للاختلاف فى المناهج والآراء - مادام روح العلم هو المهيمن على هذا الاختلاف.

هذا وقد نسي (نما) إلى أن الدكتور محمد عبيد عزام قد رجع من إنجلترا. ولم أسمع منه منذ نهر. وقد كان من أحبائى أيام كنت هناك، أجد منه عطف الكبير ويوجد منى مقة الصغير. وقد خُبرت

أنك توده. وأعد نفسى مقصراً جداً إذ لم أحصل على عنوانه بعد، وسأكتب إليه إن شاء الله. ولذكر إذ زرتك يا مولاي أنك سألتنى عنه. فهل أخذ هذا عذراً لأبلغه تميمائى من طريقك إن اتفق أن حضر مجلسك العامر.

وأختم هذه الرسالة بأن أسأل الله أن يمتك بالصحة وأن يمد فى أجلك ويحفظك فأنت معلم هذا الجيل وذخره.

٥٤/٣/١٨

المخلص عبدالله الطيب

■

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٤/٧/٢١

سيدى الدكتور طه حسين

تحية الود المخلص والإعجاب والإكبار والتتلمذ من قرب ومن بعد إن سمح لى سيدى أن أقول ذلك. أما بعد فقد بدأ العمل عندنا بكلية الخرطوم الجامعية. وقد أكرم الدكتور محمد النويهى استقبالي، أشكر له ذلك. وكما بشرنى مولاي فإن كل شيء يدا على أنه ستمر



رسائل إلى طه حسين

هنا أن أنكر أن حرصى على أن يذهب
سيدى على معارب كتابى ليس بأقل من
حرصى على أن يلمح بجانب من طرفه
بعض محاسنه. وكونى من تلاميذك
المخلصين لمذهبك المفاظين لذكرك
المتعبين لأثرك يؤهلنى لذلك،

«إن المعارف فى أهل النهى نهم».

أما بعد قلل مولاي يسره أنى أخذت
أطعم الفرنسية بجد واجتهاد وأمامى الآن
ثلاثة آثار عظيمة أشق طريقى شقا بين
مصاعبها هي Les Fleurs du Mal, L.C

Pétre Goviot مع ترجمة له بالإنجليزية
Les Faux-Monnayurs, ويسينى على
تفهم هذه الآثار كتاب فى النحو وقاموس
جيد ودرس متواصل ومعمدة كارهة من
زوجى بين حين وآخر فهى حفظها الله

تريد أن تكفرد وحدها فى المنزل بمعرفة
الفرنسية. ولى صديق كريم يزورنى مرة
فى الأسبوع والأسبوعين أجده نعم العون
على بعض ما ألقاه من صعاب. وهو
يقن كلاً الإنجليزية والفرنسية ويحفظ
شعر بودلير عن ظهر قلب إلا قليلاً. هكذا
قال لى وسمعت منه كثيراً. ويفضل
الإفرنسية على الإنجليزية، على الأقر،
هذه الأيام. ولولا أنك سيدى حثتنى على
تعلم للفرنسية ما كنت لأقدم على ما
أقمت عليه ففضلك على كبير أبقاك
الله. وتقبل تحيات زوجى وإعجابها
بكرمك الفكرى. أخلص الود من
المخلص

عبدالله الطيب

وأنا أرى أن الرجز والقصيد كلاهما شعر.
وأدرس القوافى التى ترد فيها على أنها
من قوافى الشعر.

ومهما يكن من شيء فإنى وضعت
أرائى حيث وضعتها لمعيق إيمانى بها فما
كنت لأغيرها وإن عز على ألا يرصنى
الأستاذ السقا عادى هذا. على أنى أخاله
يقنع بوجهة نظرى. وليقل أنى أقدره
جدا وأعد نفسى مديناً له بالشئ الكثير.

أما بعد يا مولاي فهل تأذن لى أنى
أذكرك بأمر المقدمة. ولا شك أنك ذاكر
لها. ولى بعد أسوة بسيدنا إبراهيم. إذ قال
رب أرنى كيف تحبى الموتى قال أولم
تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبى..
فتذكيرى من هذا النوع. ولا شك أن
الناشر سيطعن أن الكتاب سيقلى سوقاً إن
صارته مقدمة مولاي بين يديه. أما أنا
فإن جسدى ليحمنى ويرتد زهوا منذ الآن
لمجرد التصور لفكرة أن اسمى سيقدرن
باسم مولاي العظيم فى كتاب واحد. على
أنى بعد حريص أن يكون سيدى أول ناقد
لكتابى وأول من يقدمه لى فراء العربية.
وقد كان مولاي أخذ على بعض ما قلته
بمعرض الحديث عن الأعشى والبحر
المتقارب، فيسرنى أن ينكر مولاي شيئاً
من ذلك فى مقدمته إن شاء. ولا أحتاج

بيننا مودة أكيدة وأنا سلتعاون تعاون
الأخوين على مواجهة المشاكل فى هذا
المعهد الناشئ.

أما كتابى المرشد فريما سرك يا
سيدى أن تعلم أن دار الحلبي قد خرجت
من جمودها وركودها.. إلى شيء من
الحركة والنشاط. شكراً لك، فالفصل فى
نحريكها يرجع أولاً وأخيراً إليك. وقد طبع
من الكتاب حتى اليوم أكثر من عشرين
مأزمة. ولم يبق إلا نحو من ست ملازم.
والطبع جار فيه. وأنا على اتصال
بالمطبعة عن طريق البريد والتلفون. وقد
نبهتهم على ما وقوا فيه من الأخطاء.
وبعثت إليهم بقوائم ليحقوقها فى آخر
الكتاب. (أعنى قوائم لحسين الخطأ
والصواب) وقد وعدوا أن يفعلوا ذلك.

هنا وقد أخبرنى زميل لى يدعى
الدكتور إسمان أن الأستاذ السقا يحمب
أنى أنسب إليه تأخير طبع الكتاب وهذا
ليس بصحيح، وأنا لا أنسب تأخير طبع
الكتاب إلا للناشر السيد عبدالقوى الحلبي.
ولعله أن يكون قد تخرس على هذا
التخرس لدى الأستاذ السقا، والله حسبه
وحسبى إن كان ذلك قد وقع منه.
والجزء الذى صححه الأستاذ السقا هو
أنظف ما فى الكتاب من حيث إتيان
الطبع والخلو من الأخطاء. ولا غشرو
فالأستاذ السقا من الطماء الأجلة. وكل ما
أخذه عليه هو أنه أرادنى على أن أغير
بعض أرائى فى أول الكتاب. مثلاً هو
يرى أن الرجز غير القصيد وأنه لا يجوز
لى أو لغوى أن يدرس أنواع القوافى التى
ترد فى الرجز والقصيد تحت باب واحد،

سيدى الجليل الدكتور طه حسين
حفظة الله

تحية طيبة. وأمل أن تكون يا سيدى قد قضيت زمنا سعيدا فى أوروبا وقد عدت بصحة مرفورة. وقد كنت كنتبت إلى مولاي الجليل فى شهر يولية. وكنت حينئذ قد شجعت نفسى دراسة الفرنسية وبدأت بكتب عويصة. وسرعان ما أدركت خطئى وأنى قد طمعت طموحا فوق طاقتى. فاشترت كتبنا من كتب المبتدئين وقد قطعت شوطا لا بأس به فأنا الآن أقرأ الكتاب الثالث من الدروس الفرنسية لرجل يدعى Collus وأوله قطعة من الكاتب الفرنسى Stendhal عنوانها الضمير Canscience ما.

وقد تأسست هنا منذ أيام جمعية تعمل على نشر الثقافة الفرنسية وقد اشترك فيها جماعة من (ممن) درسوا فى باريس وبعض الإفرنسيين، وفى حماسة المؤسسين ما يقوى الأمل بأنها ستقوى وتنتج إن شاء الله.

هذا ولا يزال آل الحلبى مبهتلين غير أنهم قد فرغوا من القسم الأكبر من الكتاب وأحسب أنه لم يبق منه غير ملزمين ولعل سيدى أن يكون قد اطلع على ما أنجزوه. وأنا أمل أن يفرغوا من طبع الكتاب كله فى أثناء هذا الشهر.

وفى الكتاب بعد أخطأه. وقد تبرع أخى وابن عمى حامل هذا الكتاب الأديب البارح الأستاذ محمد المهدي مجذوب بمراجعة المطبوع وتصحيح ما لا يزال فيه من أخطاء الصفيين. وقد ألححت على هذا الأخ الكريم أن يلقى سيدى

يلقى بحر الأدب الزلخار ومتبعه الأصول. وقد رأيته كأنه يفرق من هول لقاء العالم الحبر الجليل الأديب عميد العربية الذى طبق ذكره الأفاق، فأكدت أنه أن سيدى يفرح للقاء الأديب ويضعهم وتواضعه مما تضرب الأمثال به.

والأستاذ محمد المهدي شاعر جزل الأسلوب خصب الخيال وأمل أن يشهد مولاي جانبنا من بدائعه. وهو بعد ابن عمى فى النسب ومن سرارة بيت آل المجذوب بالنامر وهم قوم عرفوا بالصلاح والعلم والتوفر على تحصيل القرآن والعربية فى الماضى.

هذا وأمل أن يكون قد اتصل آل الحلبى بمولاي فى أمر المقدمة. وأنا بعد شاكر ذاك لذلك اللقاء الذى ملأ قلبى غلى فكريا لا أزال أذكره سجين الليالى.

هذا وزوجى لاتزال تذكر لمولاي أريحية لقائه وتحييه تحية التقدير والإكبار من أعماق القلب. أطال الله بقاء سيدى ولازلت المخلص له المعجب به

عبدالله الطيب

الكلية الجامعية

الخرطوم

٥٤/٩/٢١

*

سيدى ومولاي العظيم الدكتور طه حسين حياه الله وأطال بقاءه.

تحية الود الصادق، والإخلاص على اللأى وشخط المزار. وأحمد الله إليك، أنى الآن (...)^(١) أيا سرور من عمل الدرس

فى كلية الخرطوم الجامعية، فالطلبة متوقدو الأذهان، حرا ص على التعلم. والذي أذمه هو أن المنهج مزدحم، بحيث لا يتيح للمدرس فرصة التقصى والتعليم الجامعى الصحيح. وشر ما أكرهه هو أن أتحدث للطلبة عن كاتب أو شاعر لم يقرءوا شعره ونشره من قبل. وأنا بعد بانذل جهدى.

ومما أدرسه الطلبة الآن، شعر المتنبى. وإنى لواجد فى كتابك، مع المتنبى، عونا أيا عين. وإنى لأكبر فيك لفنائك البارعة الرائعة التى لا يتأتى مثلها إلا بتوفيق من الله، وأريحية فى الخيال والفكر. من ذلك ما تلبهت إليه من اختلاف أسلوب المتنبى فى لامية.

«ما لأجر الأيام واللآلى، عن منهجه المألوف. وأنا أزعم أن أسلوبه فى:

«أوه بديل من قولنى آها،

وفى:

«امكث فإننا أياها الطلل،

مخالف لأسلوبه القديم. والصيغة الفنية الخاصة، التى لا تكاد تحس معها شخص الشاعر. كما تحسها فى السيفيات مثلا. أغلب عليها. ثم إنى أزعم أن أسلوب المتنبى فى هذه القصائد بلجا إلى تحميل التراكيب أكثر مما تحيله ظاهر نقطها، بلجا. كما أزعم. إلى مخاطبة السامع بنوع من الوعى والإشارة.. مثلا قوله:

تَبَلَّ خَدَى كَلِمَا ابْتَسَمْتُ

من مطر برقَه ثناياها



رسائل إلى طه حسين

بكلمة قصيرة أشرت بطبعها في أول الكتاب، ذكرت فيها فضل مولاي، وأثنت فيها بالشكر على جماعة من الأساتذة والإخوان أعانوني في نسخ الكتاب ونقده. وقد تحدثت إلى آل الحلبي أن يتصلوا بسيدي ليحصلوا منه على المقدمة. وإنني لأعلم أنك الآن حق مشغول. ومع ذلك فإنني أطمع أن تخلص من وقتك الثمين خبطة تسطر فيها هذه الكلمات التي أنا وكتابي إليها لفقران، وينورنها صفران سفيران. والله أسأل أن يعينك. وأن يتم نعمته عليك. وأن يسعدني بلفائك في الغريب العاجل. ولازلت المحب المخلص والشاكر الذاكر يدا للآل.

عبدالله الطيب
٥٤/١٢/٢٢

بها نيتها، أما أنا فحدثت عن البحر ولا حرج. وشكرى عدد النجم والحصى والتراب. وأعود فأختم رسالتي هذه بالتحية العطرة والدعاء لمولاي، لازال نخرا وفخرا، وأهدي إليه تحية زوجي، فهي لا تزال تذكر ذلك الأصيل الكريم الذي لقينا سيدي فيه، عوض كما تقول العرب..

وأختم بإهداء السلام.

المخلص
عبدالله الطيب
٥٤/١١/١٣

سيدي ومولاي الدكتور طه حسين،
تحية الود والأخلاص والشوق وأدعو
لمولاي بتوفر الصحة وطول البقاء.

أما بعد يا سيدي فقد فرغ آل الحلبي من كل شيء حتى الفهارس ومقدمات الشكر والإهداء وتصحيح الأخطاء. وإنني لا أخشى (لأخشي) أن يتضاؤل كتابي تتنازل الحسنات في الأطنام بدون مقدمة مولاي، فحسب، ولكي ساعد أن كتابي قد نقص نقصا جوهريا، فنقد مولاي لما ذكرته عن شعر الأعشى، وحسن رأيه في بعض الذي ذكرته عن أوزان السحدين، وعن تطور بعض الأوزان القديمة، ونفاها عند جبل من الشعراء، وكساها

سيدي ومولاي الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال بقاءه،
تحية طيبة يا سيدي، وأهتلك برئاسة الثقافة، فقد تحلت بك وتزينت، وأهتلك بمقدم العام الجديد، جعله الله خيرا كله، وملاك السعادة فيه. وتحريك زوجي ونزف إلى مولاي تحية عيد الميلاد. وبعد فقد اتصل بي آل الحلبي يخبرونني بالفراغ من الطبع. وقد بعثت إليهم بفهرست الأعلام وجدول الأخطاء، وفهرست الأبواب. كما قد بعثت إليهم

ما نضجت من يدي غدائرها
جعلته في المدام أفواها

أحسب الشاعر هنا ينظر من منظار الذكرى فيرى دمع الحبيبة وهي تبكي وإبتسامها وهي تشرق بالإبتسام ثم يذكر قريبا منه وإصافها خذها بخده، وهو يريد أن يحيل إلينا هذه الصورة جميعها، بأوجز ما يشكده عليه من الإيجاز. وقد توهم بعض الناس أن المقتضى يصف تقبيلها في البيت الأول واستهجنوا هذه الصورة، وعندي أنه ما أراد إلا إلبكاء والإبتسام وهو ينظر إليها من كوة الذكر فيرى الدمع توصيف^(١) المطر والإبتسام نظير البرق.

هذا ولا أريد أن أطيل على مولاي، فأمله. وقد عقدت العزم على زيارة مصر عام قاتل، إن شاء الله، وأنا منشوق إلى رؤية سيدي. وقد بعثت إليك يا مولاي بتحيتي القلبية الخالصة وتحية زوجي مع أخ لي فاضل وأبن عم كريم يدعى محمد المهدي منجذب فأمل، أن يكون قد اكتمل ناظره بمجلسك وأن يكون قد استمع إلى صوتك العذب، وعرض عليك شعر الجيد الذي لا أشك أن مظه يعجب متلك حفظك الله وأبقاك للعربية ذخرا.

هذا وقد فرغ آل الحلبي من طبع الكتاب. فالحمد لله. وقد كدت أفرغ من عمل الفهارس. وقد كتبت إليهم أن يتصلوا بسيدي ليحصلوا منه على التحية والزيين والشرف العظيم من مقدمة مولاي. ولا أجد نفسي أشد شوقا إلى شيء مني إلى رؤية أحرفها الفز يزهى بها صدر الكتاب. وأحسب تلاميذي هنا سيتيهون

عند آخر، كل هذا شيء يتم به الكتاب - هذا فضلا على أنني أحرص شيء على حسن رأى سيدى، وجد مفتقر إلى فضله وإلى الشرف العظيم الذى سيمبغه اسمه على عملى. فأمل إن وصل سيدى كتابى هذا، أن يرسل إلى آل الحلبى بكلمة أو كلمتين هما كل ما يحتاجون إليه الآن كيما يقدموا على نشر الكتاب.

وبعد فأننا لا أشك أن وقت مولائى مزدحم وزمنه قيم وأشغاله كثيرة. وقد زارنا منذ أيام الأستاذ الكبير محمد فريد أبو حديد هو والدكتور عبدالعزيز السيد فى منزلنا. وهما الآن فى مهمة رسمية تتصل بالتعليم الثانوى. وقد رأى الأستاذ أبو حديد كتابى، وحذثه عن تشجيع مولائى لى ومعونته وفضله. فمأزى بللى عليك الخير. ثم ذكر أنك فى جدة. ولم أملك نفسى أن أسأله أن يكتب إليك أو يتصل بك عند رجوعه ويذكر أمر المقدمة.

وقد كنت كنت إليك منذ أسابيع. وأحسب أنك كنت حبيذا فى الحجاز، فأمل أن تكون قد اطلعت كتابى. كما أمل ألا يكون تقبلا عليك يا سيدى هذا الإحراج من جانبى، فإننى لا أنسى يدك على إذ لولاك ما كان آل الحلبى ليقبلوا على نشر الكتاب. وأطمع فى اليد الأخرى التى وعدتني بإسنادها، ومثلك من وعد فبر وأعطى قسراً. ولازمت المحب المخلص الود.

عبدالله الطيب
الكلية الجامعية
الخرطوم
٥٥/٢/٥

*

٥٧/٣/١٥

سيدى وأستاذى الجليل الدكتور طه حسين

حفظه الله وأطال بقاءه -

أما بعد فإننى لأشكر لك اهتمامك بما أكتب، وحسن ثنائك على. على أنى أراك عاتبا على أيا عتب فى المقالة التى نشرتها الجمهورية. وقد اشجيت منها عديدين، علقت أحدهما فى لوحة الكلية ليطلع عليه الطلبة ويعلمت بالآخر إلى رأى العام لنشره على الناس، فإن الجمهورية ليست منتشرة ههنا^(١).

وأنا بعد أراك قد أسوت وجرحت وجرحت وأسوت. ووددت أن لم تخرج بقولك إن الدبوان سيكون عسيرا على أكثرهم. على أنى أعجبني إعجابك بما فيه من الجزالة واهتز عطفى لذلك. وأسيت أيا أسى لما لذكك كلامى فى اللامية. وما أراك عزاك عنه كلامى فى اللونية.

أما موازنتى يا سيدى بين أشعار الإنجليزية وأشعار العربية فمن جهتى الأداء والموسيقا - وتمجبنى جزالة شكبير وملتون. وجزالة هويكنز وياتس فى المعاصرين وكلاهما قد درج. وأراك يا سيدى أغصنت عن المعرى وهو من أقوى الشعراء أنزا على وأنا به معجب وهو إلى حبيب بغريبه مشهور. وأنا بعد لك نذكر وشاكر وأعلم أن بين قلوبنا عهد الود الراسخ. وقد كتبت الكلمة التالية أريد نشرها فى رأى العام عنفتا تحقيا على كلامك. فإين رأيت أن ننشرها فى الجمهورية فعلت وإن رأيت أن تطويعها

وتنصحنى بطيها فعلت. ولك منى خالص الود ومكونه. وأعلم بأنى قرأت بين السطور فى مقالك فما وجدت فيه إلا عطرا عاطرا ونشيجا. ولكن الجهلاء لا يقرأون بين السطور وما أكثرهم. فتقبل منى التحيات الطيبات.

المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدى الجليل الدكتور طه حسين

تحية الود الصادق والشوق العظيم. وقد زرت مصر عاما أول فى شهر يولية، لمهرجان حافظ، وأنقبت قصيدة قلت فى آخرها:

«وعاتبى على ما قلت طه

فمعتذر إلى طه قصيدى،

وقد كنت بعلمت بنسخة منها إلى الأستاذ الفاضل الشيخ مصطفى السقا ليسلك إياها. ولكك كنت فى أوروبا يا سيدى. وكم كنت أود أن ألقاك وأسألك إياها.

وأنا العام ماض إلى بيروت فى عمل من أعمال جامعتنا. وأمل أن أفعل ذلك يوم ٢٨ من هذا الشهر. وسألم بمصر فى عودتى، إن وثقت أنك بها. فإن رأيت أن تنكرم يا سيدى فنكتب إلى، إما بعوانى بجامعة الخرطوم فى الأسابيع المقبلة، وإما بعوان «فندق سمر بالاس هرتيل، بيت مارى، بيروت، فيما بين أول مايو ومنتصفه، فإننى سأكون حق شاكر.



رسائل إلى طه حسين

في أبيات وآمل أن ألقى سيدي
وأشدها ليده.

وتقبل سيدي تحياتي وودي وحبى
وتحيات زوجي. وحامل هذا إلى سيدي
أخي وصديقي السيد صفيرون الزين،
نائب مدير الرى السودانى ولسيدي
تحياتي وسلامي.

المخلص

عبدالله الطيب

*

سيدي أستاذنا الجليل أستاذ الجيل
الدكتور طه حسين حفظه الله وأطال
بقائه

تحية طيبة

وأنتهز فرصة سفر زميلنا الكريم
الدكتور مكي الأنصارى لقضاء العطلة
السوية بالكاننة ليحمل هذه الرقعة إلى
مولاي - تحية طيبة

وكنت أود لو قدرت على المقام قليلا
بمصر هذا الربيع وقد كنت عذمت على
ذلك وكانت زوجتي على رأيي. إلا أن
مرض والدها اضطرها إلى السفر -
وسأسافر أنا رأسا إلى أوروبا. فحرمنا لقاء
ربيعيا عند مولاي فأسال الله أن نراه
كلانا عام قابل.

وقد فرغت من سفير - إنشا هو
صفحات معدودات - عن أبي الطيب،
أرجو به إلى النفس بعض النظر في مع
المتنبي، فأمل حين يخرج من الطبع أن
أبعث به إليكم سيدي، وكنت أمني النفس

وأبعث إليك سيدي بنسخة من أصداء
النيل. وقد زدت في هذه الطبعة أشياء
منها القلوع ومنها الطوال. وودت لو كان
الطابعون صدروه بقطف من كلام سيدي
أو نوهوا بشيء من ذلك على غلافه.
والدالية التي ذكرت فيها عتاب سيدي
واعتذارى في ص ١٨٩ - ومما زدت
طويلتان في ص ١٥٩ - وص ١٦١ يسرنى
أن يطالع عليهما سيدي. وممعتان في
ص ١٢٣ و ١٢٧ - وآمل أن أخرج الجزء
الثاني من أصداء النيل قريبا. ولكي الآن
عاكف على تأليف سفر في الأشعار. وقد
زرت العراق صيف هذا العام ووقفت
بكريلاء وقتت من كلمة طويلة:

وقفت بكريلاء فصالح دمي

على السبط المحلل في السموم

وقد دلفت قنا مضطرب إليه

صوادي وهو كالنمك العظيم

حرار شفاهن مرنقات

إلى حران من دمه العصير

فسرداهن من علق تناهي

إليه طهر يثرب والحطيم

* في هذه الطبعة أخطأ أعذر عنها سيدي

وأبعث مع هذا بالقسم الأول من
مسرحية شعرية ألفتها عن نكبة
البرامكة، وقد سميتها «زواج السم». وما
عداني عن طبع المسرحية كلها إلا عظم
النقطة. وسأبعث إليك بالقسمين الآخرين
بمجرد طبعهما. وهذا القسم الأول بمنزلة
التمهيد لما بعده، لا من حيث عقدة
القصة فحسب، ولكن من حيث طريقة
الأداء والصياغة أيضا. وفي الطبع أخطأ
اجتهدت أن أصلح بعضها.

ولك مني التحية المنبئة من أعماق
القلب، وتقبل تحياتي أسمى. ولازلت
المحب المخلص.

عبدالله الطيب

جامعة الخرطوم

٥٨/٤/٢

*

من عبدالله الطيب

جامعة الخرطوم

١٩٦٠/١٠/٣

سيدي الكريم،

الدكتور طه حسين، أطال الله بقاءه

السلام عليك يا سيدي وإليك مني
التحيات الطيبات. ونا لله فبدأ قلبي
بذكرك، ويمنى لقاءك. وقد قرأت «مرآة
الإسلام، مرارا. ولا أمك إلا أن أقول كما
قال ابن مسعود رضي الله عنه: إذا ذكر
الصالحون فحيلا بمعم. فأبشرك الله
للإسلام وللعمرية ذخرا. وأجزل لك
الثواب في الأجل والعاجل.



لئسان جورج الیهودی

النص الكامل لكتاب «فى الشعر الجاهلى»

٢٩١ النص الكامل لكتاب «فى الشعر الجاهلى»، تأليف: طه حسين.

٢٩٢ قرار النيابة فى قضية «فى الشعر الجاهلى»، محمد نور. ٢٩٣ التحقيق

والتنوير، على فهمى. ٢٩٤ ديكارت الفائب عن طه حسين، وائل غالى.

٢٩٥ إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند «طه حسين»، عبد الرحمن ابو عوف.



النص الكامل

لكتاب

في الشعر الجاهلي

تأليف

طه حسين

هنا يجد القارئ، لأول مرة، في مجلة عربية النص الكامل لكتاب طه حسين، «في الشعر الجاهلي»، ومعه قرار النيابة بحفظ القضية الذي كتبه في حينه رئيس النيابة محمد نور. نتبعه بدراسة تعكس الجو الديمقراطي الذي كان سائداً أيام أن أثيرت القضية، بعدهما يجد القارئ مقارنة بين منهج ديكرت ومنهج طه حسين وعلائق التقابل والاختلاف بينهما.

إلى حضرة صاحب الدولة

عبد الخالق ثروت باشا

سيدي صاحب الدولة

كنت قبل اليوم أكتب في السياسة، وكنت أجد في ذكرك والإشادة بفضلك، راحة نفس تحب الحق، ورضا ضمير يحب الوفاء. وقد انصرفت عن السياسة وفرغت للجامعة، وإذا أنا أراك في مجلسها كما كنت أراك من قبل، قوى الروح، ذكي القلب، بعيد النظر، موقفاً في تأييد المصالح العلمية توفيقك في تأييد المصالح السياسية.

فهل تأذن لي في أن أقدم إليك هذا الكتاب مع التحية الخالصة والإجلال العظيم؟

طه حسين

٢٢ مارس سنة ١٩٢٦

فى الشعر الجاهلى

بين يدينا مسألة الشعر الجاهلى نريد أن ندرسها وننتهى فيها إلى الحق. فأما أنصار القديم فالطريق أمامهم واضحة معبدة، والأمر عليهم سهل يسير. أليس قد أجمع القدماء من علماء الأمصار فى العراق والشام وفارس ومصر والأندلس على أن طائفة كثيرة من الشعراء قد عاشت قبل الإسلام وقالت كثيرًا من الشعر؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء أنفسهم على أن لهؤلاء الشعراء أسماء معروفة محفوظة مصنوعة يتناقلها الناس ولا يكتوبون يختلفون فيها؟ أليس قد أجمع هؤلاء العلماء على أن لهؤلاء الشعراء مقدارًا من القصائد والمطروحات حفظه عنهم روايتهم وتناقله عنهم الناس، حتى جاء عصر اللذين فدون فى الكتب وبقي منه ما شاء الله أن يبقى إلى أيامنا؟ وإذا كان العلماء قد أجمعوا على هذا كله فروا لنا أسماء الشعراء وضبطوها ونقلوا إليها آثار الشعراء وقسروها، فلم يبق إلا أن نأخذ عنهم ما قالوا راضين به مطمئنين إليه. فإذا لم يكن لأحدنا يد من أن يبحث وينقد ويحقق فهو يستطيع هذا دون أن يجاوز مذهب أنصار القديم، فالعلماء قد اختلفوا فى الرواية بعض الاختلاف وتفاوتوا فى الضبط بعض التفاوت. فلنوازن بينهم ولنرجح رواية على رواية ولنؤثر ضبطًا على ضبط، ولنلق: أصاب البصريون وأخطأ الكوفيون، أو وفق المبرد ولم يوفق ثعلب. لنذهب فى الأدب وفنونه مذهب الفقهاء فى اللغة بعد أن أغلق باب الاجتهاد: هذا مذهب أنصار القديم، وهو المذهب الذائع فى مصر، وهو المذهب للرسمي أيضًا، مضت عليه مدارس الحكومة وكتبتها ومناهجها على ما بينها من تفاوت واختلاف.

وشعر، والأساليب التى تصطنع فى هذه الفنون والسماى، والألفاظ التى يعمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس بمواطف نفسه أو نتائج عقله. ولكن للمسألة وجهًا آخر لا يتناول الفن الكتابى أو الشعرى، وإنما يتناول البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه.

نحن بين اثنين: إما أن نقبل فى الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من انتقد إلا بهذا المقدار اليسير الذى لا يخلو منه كل بحث والذى يتيح لنا أن نقول: أخطأ الأصمعى أو أصاب، ووفق أبو عبيدة أو لم يوفق، واهتدى الكسانى أو ضل الطريق، وإمّا أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث. لقد أنسيتم، فلتست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهى إلى اليقين فقد ينتهى إلى الترجيح.

والفرق بين هذين المذهبين فى البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذى يثبت على الاطمئنان والرضا، والشك الذى يبعث على القلق والاضطراب وينتهى فى كثير من الأحيان إلى الإنكار والجود.

المذهب الأول يدع كل شىء حيث تركه القدماء لا يناله بتغيير ولا تبديل ولا يمس فى جملته وتفصيله إلا مسًا رفيعًا. أما المذهب الثانى فيقلب العلم القديم رأسًا على عقب. وأخشى إن لم يمح أكثره أن يمح منه شىء كثيرًا.

ولندع هذا النحو من الكلام العام ولنوضح ما نريد أن نقوله بشىء من الأمثلة:

الكتاب الأول

١.

تمهيد

هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد، لم يألوه الناس عندنا من قبل. وأكد أنى بأن فريقًا منهم سبلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقًا آخر سيوزرون عنه ازورارًا. ولكنى على سخط أولئك ولزورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصح أريد أن أقوده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابى فى الجامعة. وليس سرًا ما تحدثت به إلى أكثر من مائتين.

ولقد اقتضت بنتائج هذا البحث اقتناعًا ما أعترف أنى شعرت بمغله فى تلك المرافق المختلفة التى وقفها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط ولا مكثرت بازورار المزور. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قومًا وشق على آخرين، فمفسرهنى هذه الطائفة القليلة من المستكبرين الذين هم فى حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد.

ولقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها اللجاج بينهم، وخیل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين. ولكنى أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها، فهم لم يكادوا يجاوزون فنون الأدب التى يعاطاها الناس من نثر

في الشعر الجاهلي

تاريخ الأدب خطوة حتى يتسببوا موضوعها. وسواء عليهم واقفوا القدماء وأنصار القديم أم كان بينهم وبينهم أشد الخلاف.

هم لا يطمئنون إلى ما قال القدماء، وإنما يقولون بالتحفظ والشك. ولعل أشد ما يملكهم الشك حين يجدون من القدماء ثقة واطمئناناً. هم يريدون أن يدرسوا مسألة الشعر الجاهلي فيجاهلون إجماع القدماء على ما أجمعوا عليه، ويتساءلون: أهاك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقداره؟ ويمتاز من غيره؟ ويمضون في طائفة من الأسئلة يحتاج حلها إلى روية وأناة وإلى جهود الجماعات العلمية لا إلى جهود الأفراد. هم لا يعرفون أن العرب ينقسمون إلى باقية وبائدة، وعاربة ومستعربة، ولا أن أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل، ولا أن امرأ القيس وطرفه وابن كلثوم قالوا هذه المطولات؛ ولكنهم يعرفون أن القدماء كانوا يرون ذلك. ويريدون أن يتبينوا أكان القدماء مصيبين أم مخطئين؟ والنتائج اللازمة لهذا المذهب الذي يذهب إليه المجددون عظيمة جليلة الخطر، فهي إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى أي شيء آخر وحسبك أنهم يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً، وقد يجحدون ما أجمع الناس على أنه حق لا شك فيه.

وليس حظ هذا المذهب منتهياً عند هذا الحد، بل هو يجاوز إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا. فهم قد ينتهون إلى تغيير التاريخ أو ما انفق الناس على أنه تاريخ. وهم قد ينتهون

ولا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب، ولا هذا النحو من التأليف الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيه شيئاً من الترتيب والتنظيم، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال لا يمس للباب ولا الموضوع. فما زال العرب ينقسمون إلى بائدة وباقية، وإلى عاربة ومستعربة. وما زال أولئك من جرهم، وهؤلاء من ولد إسماعيل. وما زال امرؤ القيس صاحب «فنانيك»، وطرفه صاحب «لخولة أطلال...» وعمر بن كلثوم صاحب «ألهي...»، وما زال كلام العرب في جاهليتها وإسلامها ينقسم إلى شعر ونثر. النثر ينقسم إلى مرسل ومسجوع، إلى آخر هذا الكلام الكثير الذي يفرغه أنصار القديم فيما يضعون من كتب وما يلقون على التلاميذ والطلاب من دروس.

هم لا يفهموا في الأدب شيئاً. وما كان لهم أن يفهموا فيه شيئاً وقد أخذوا أنفسهم بالاطمئنان إلى ما قاله القدماء وأغلقوا على أنفسهم في الأدب باب الاجتهاد كما أغلقه الفقهاء في الفقه والمثلكون في الكلام.

وأما أنصار للجديد، فالطريق أمامهم موحية ملتوية، تقوم فيها عقاب لا تكاد تحصى. وهم لا يكادون يمتضون إلا في أناة ورثت هما إلى البطة أقرب منهما إلى السرعة.

ذلك أنهم لا يأخذون أنفسهم بإيمان ولا اطمئنان، أو هم لم يرزقوا هذا الإيمان والاطمئنان فقد خلق الله لهم عقولاً تجد من الشك لذة وفي اللقلق والاضطراب رضا. وهم لا يريدون أن يخطوا في

إلى الشك في أشياء لم يكن يباح للشك فيها. وهم بين التكتين: إما أن يجحدوا أنفسهم ويجحدوا العلم وحقوقه فيجحدوا ويسندوا؛ وإما أن يعرفوا لأنفسهم حقها ويؤدوا للعلم واجبه، فيتعرضوا لما ينبغي أن يتعرض له العلماء من الأذى ويحتملوا ما ينبغي أن يحتمله العلماء من سخط الساخطين.

ولست أزعم أنني من العلماء. ولست أتمدح بأنني أحب أن أتمسك بالأذى. وربما كان الحق أنني أحب الحياة الهادئة المطمئنة وأريد أن أذوق لذات العيش في دعة ورضا ولكني مع ذلك أحب أن أفكر، وأحب أن أبحث، وأحب أن أعلن إلى الناس ما أنتهي إليه بعد البحث والتفكير؛ ولا أكره أن أخذ نصيبي من رضا الناس على أو سخطهم على حين أعلن إليهم ما يحبون أو ما يكرهون. وإن فلأعتمد على الله، ولأحدثك بما أحب أن أحدثك به في صراحة وأمانة وصديق، ولأجلب في هذا الحديث هذه الطرق التي يسلكها المهرة من الكتاب ليدخلوا على الناس ما لم يألفوا في رفق وأناة وشيء من الاحتياط كثير.

وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة للشعر الجاهلي وألححت في الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقيناً فهو قريب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم

في الشعر الجاهلي

أكثر مما نزال حياة الجاهليين. وأكد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية، ولكني مع ذلك لا أتردد في إثباتها وإذاعتها، ولا أنصف عن أن أعلن إليك وإلى غيرك من القراء أن ما تقروءه على أنه شعر امرئ القيس أو هرقله أو ابن كثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس في شيء؛ وإنما هو انحلال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

وأنا أزعج مع هذا كله أن المصمر الجاهلي القريب من الإسلام لم يصنع، وإنما نستطيع أن نصوره مصوراً واضحاً قوياً صحيحاً. ولكن بشرط ألا نعتد على الشعر، بل على القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.

وستأني كيف انتهى بي البحث إلى هذه النظرية الخطرة؟ ولست أكره أن أجيبك على هذا السؤال؛ بل أنا لا أكتب ما أكتب إلا لأجيبك عليه ولأجل أن أجيبك عليه إجابة مقنعة يجب أن أتحدث إليك في طائفة مختلفة من المسائل. وسأدرى أن هذه الطائفة المختلفة من المسائل تنتهي كلها إلى نتيجة واحدة هي هذه النظرية التي ذكرتها منذ حين. يجب أن أحدثك عن الحياة السياسية الداخلية للأمة العربية بعد ظهور الإسلام ووقوف حركة الفتح، وما بين هذه الحياة وبين الشعر من صلة. ويجب أن أحدثك

عن حال أولئك الناس الذين غلبوا على أسرهم بعد الفتح في بلاد الفرس وفي الشام والجزيرة والعراق ومصر، ما بين هذه الحال وبين لغة العرب وآدابهم من صلة. ويجب أن أحدثك عن نشأة العلوم الدينية واللغوية وما بينها وبين اللغة والأدب من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن اليهود في بلاد العرب قبل الإسلام وبعده وما بين اليهود هؤلاء وبين الأدب العربي من صلة. ويجب أن أحدثك بعد هذا عن المسيحية وما كان لها من الانتشار في بلاد العرب قبل الإسلام وما أحدثت من تأثير في حياة العرب العقلية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية، وما بين هذا كله وبين الأدب العربي والشعر العربي من صلة. ثم يجب أن أحدثك عن مؤثرات سياسية خارجية عملت في حياة العرب قبل الإسلام وكان لها أثر قوي جداً في الشعر العربي الجاهلي وفي الشعر العربي الذي انتحل وأضيف إلى الجاهليين. وهذه المباحث التي أشرت إليها ستنتهي كلها إلى تلك النظرية التي قدمتها؛ وهي أن الكثرة المطلقة مما نسميه الشعر الجاهلي ليست من الشعر الجاهلي في شيء.

ولكني مع ذلك لن أقف عند هذه المباحث؛ لأنني لم أقف عندها فيما يبني وبين نفسي بل جاوزتها. وأريد أن أجارزها معك إلى نحو آخر من البحث أظنه أقوى دلالة وأنهض حجة من المباحث الماضية كلها، ذلك هو البحث الفني واللغوي. فسيتبني بنا هذا البحث إلى أن هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة

اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن. نعم؛ وسينتهي بنا هذا البحث إلى نتيجة غريبة، وهي أنه لا ينبغي أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وإنما ينبغي أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله، أريد أن أقول إن هذه الأشعار لا تكبت شيئاً ولا تدل على شيء، ولا ينبغي أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث. فهي إنما تكلفت واخترعت اختراعاً ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه.

فإذا انتهينا من هذه الطرق كلها إلى غاية واحدة هي هذه النظرية التي قدمتها، فسنجهد في أن نبحت عما يمكن أن يكون شعراً جاهلياً حقاً. وأنا أعترف منذ الآن بأن هذا البحث عسير كل العسر، وبأنني أشك شكاً شديداً في أنه قد ينتهي بنا إلى نتيجة مرضية. ومع ذلك فسأحاوله.

٢-

منهج البحث

أحب أن أكون واضحاً جداً وأن أقول للناس ما أريد أن أقول دون أن أضطربهم إلى أن يتأولوا ويحكموا ويذهبوا مناهب مختلفة في النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التي لرمي إليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من ألوان التعب، وأن أريح نفسي من الرد والدفع والمناقشة فيما لا يحتاج إلى مناقشة. أريد أن أقول إنني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما

في الشعر الجاهلي

لا سبيل إلى التخلص منها. وأنت تستطيع أن تقول هذا الذي نقوله في كل شيء فلو أن الفلاسفة ذهبوا في الفلسفة مذهب (ديكارت) منذ العصور الأولى، لما احتاج (ديكارت) إلى أن يتحدث منهجه الجديد. ولو أن المؤرخين ذهبوا في كتابة التاريخ منذ العصور الأولى مذهب (سينيوس) لما احتاج (سينيوس) إلى أن يتحدث منهجه في التاريخ. وبعبارة أخرى إلى الإيجاز: لو أن الإنسان خلق كاملاً لما احتاج إلى أن يطعم في الكمال.

فلقد لوم القدماء على ما تأثروا به في حياتهم العلمية مما أقصد عليهم العلم. ولنجدهم في ألا نأثروا كما تأثروا وفي ألا نفسد العلم كما أفسدوا. لنجدهم في أن ندرس الأدب العربي غير حافلين بتمجيد العرب أو النقص منهم، ولا مكترئين بضر الإسلام أو النقص عليه، ولا معييين بالسلامة بينه وبين نتائج البحث العلمي والأدبي، ولا وجلين حين ينتهي بنا هذا البحث إلى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدنيوية. فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحد فليس من شك في أننا نحصل ببحثنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء. وليس من شك في أننا سنلتقي أصدقاء سواء اتفقا في الرأي أو اختلفنا فيه. فما كان اختلاف الرأي في العلم سبباً من أسباب البغض، إنما الأهواء والمواطف هي التي تنتهي بالإنسان إلى ما يفسد عليهم الحياة من البغض والعداء.

فأنت ترى أن منهج (ديكارت) هذا ليس خصباً في العلم والفلسفة والأدب فحسب، وإنما هو خصب في الأخلاق

فصنمطر إلى المحابة وإرضاء العواطف، وسنقل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين. وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد علم القدماء شيء غير هذا؟ كان القدماء عرباً يتعصبون للعرب، أو كانوا عجماً يتعصبون على العرب؛ فلم يذروا علمهم من الفساد؛ لأن المتعصبين للعرب غلوا في تمجيدهم وكبارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم؛ ولأن المتعصبين على العرب غلوا في تحقيرهم وإصغارهم فأسرفوا على أنفسهم وعلى العلم أيضاً.

كان القدماء مسلمين مخلصين في حب الإسلام، فأخصصوا كل شيء لهذا الإسلام وحجهم إياه، لم يعرضوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث إنه يؤيد الإسلام ويعززه ويعلو كلمته. فملاهم مذهبهم هذا أخذوه، وما نافره انصرفوا عنه انصرافاً. أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً ونصارى أو مجوساً أو ملحدين أو مسلمين في قلوبهم مرض وفي نفوسهم زيغ، فتأثروا في حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمون الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوا في بحثهم العلمي نحو الغرض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المعقبلة. ولو أن القدماء اسطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المحدثون لا يتأثرون في ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يتصل بهذا كله من الأهواء، لتركوها لنا أدبا غير الأدب الذي نجده بين أيدينا، ولأراحونا من هذا الحياء الذي نتكلفه الآن. ولكن هذه طبيعة الإنسان

يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاماً والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدًا. وأنه قد غير مذهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث.

فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أديبنا وأرجلنا وهرسنا فحسول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل شخصياتنا، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين؛ يجب ألا نتقيد بشيء ولا ندعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي للصحيح. ذلك أننا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما

فى الشعر الجاهلى

اليسير بل ليس من الممكن أن نصدق أن القرآن كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر إنما كان القرآن جديداً فى أسلوبه، جديداً فيما يدعو إليه، جديداً فيما شرع للناس من دين وقانون، ولكنه كان كتاباً عربياً؛ لغته هى اللغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها الناس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى. وفى القرآن ردّ على الوثنيين فيما كانوا يعتقدون من الوثنية، وفيه ردّ على اليهود، وفيه ردّ على النصارى، وفيه رد على الصابئة والمجوس. وهو لا يرد على يهود فلسطين، ولا على نصارى الروم، ومجوس الفرس، وصابئة الجزيرة وحدهم، وإنما يرد على فرق من العرب كانت تظلم فى البلاد العربية نفسها. ولولا ذلك لما كانت له قيمة ولا خطر، ولما حفل به أحد من أولئك الذين عارضوه وأبدوه، وضخوا فى سبيل تأييده ومعارضته بالأموال والحياة.

أفتقرى أحداً يحفل بى لو أنى أخذت
أهاجم الوثنية أو غيرها من هذه الديانات
التي لا يدينها أحد فى مصر؟ ولكنى
أعظي النصارى حين أهاجم النصرانية
وأهوج اليهود حين أهاجم اليهودية،
وأحفظ المسلمين حين أهاجم الإسلام.
وأنا لا أكاد أعرض لواحد من هذه
الأديان حتى أجد مقارومة الأفراد ثم
الجماعات، ثم مقارومة نفسها تظلمها
الديانة والقضاء. ذلك لأنى أهاجم ديانات
مثلة فى مصر يؤمن بها المصريون
وتحميها الدولة المصرية. وكذلك كانت
الحال حين ظهر الإسلام: هاجم الوثنية

الذى يسمونه الشعر الجاهلى. فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلتسألك إليها طريق امرئ القيس والناظية والأعشى وزهير؛ لأنى لا أثق بما ينسب إليهم؛ وإنما أسألك إليها طريقاً أخرى، وأدرسها فى نص لا سبيل إلى الشك فى صحته، وأدرسها فى القرآن. فالقرآن أصدق مرّة للعصر الجاهلى. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه. أدرسها فى القرآن، وأدرسها فى شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا للنبي وجادلوه، وفى شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده ولم تكن نفوسهم قد طابت عن الآراء والحياة التى ألفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام. بل أدرسها فى الشعر الأموى نفسه. فلتسألك أعرف أمة من الأمم القديمة استمكنت بمنهج المحافظة فى الأدب ولم تجدد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة فى شعر الفرزدق وجبرير وذى الرمة والأخطل والراعى أكثر من ظهورها فى هذا الشعر الذى ينسب إلى طرفة وعنترة والشماع وبشر ابن أبى خازم.

قلت: إن القرآن أصدق مرّة للحياة الجاهلية وهذه القضية غريبة حين نسمعها؛ ولكنها بهية حين تفكر فيها قليلاً. فليس من اليسير أن نفهم أن الناس قد أعجبوا بالقرآن حين ثلث عليهم آياته إلا أن تكون بينهم وبينه صلة هى هذه الصلة التى توجد بين الأثر الفنى البديع وبين الذين يعجبون به حين يسمعون أو ينظرون إليه. وليس من اليسير أن نفهم أن العرب قد قاوموا القرآن وناهضوه وجادلوا النبى فيه إلا أن يكونوا قد فهموه ووقفوا على أسرارهِ ودقائقهِ وليس من

الحياة الاجتماعية أيضاً. وأنت ترى أن الأخذ بهذا المنهج ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرءون أيضاً. وأنت ترى أنى غير مسرف حين أطلب منذ الآن إلى الذين لا يستطيعون أن يبرءوا من القديم ويخلصوا من أغلال العواطف والأهواء حين يقرءون العلم أو يكتبون فيه ألا يقرءوا هذه الفصول. فلن نفيدهم قراءتها إلا أن يكونوا أحراراً حقاً.

- ٣ -

مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلمس فى القرآن لا فى الشعر الجاهلى

على أنى أحب أن يطمئن الذين يكتفون بالأدب العربى القديم ويشفقون عليه ويجدون شيئاً من اللذة فى أن يعتقدوا أن هناك شعراً جاهلياً يمثل حياة جاهلية انقضى عصرها بظهور الإسلام؛ فلن يمحو هذا الكتاب ما يعتقدون، ولن يقطع السبيل بينهم وبين هذه الحياة الجاهلية يدرسونها ويجدون فى درسها ما يتخون من لذة علمية وفنية. بل أنا أنهب إلى أبعد من هذا، فأزعم أنى سأستكشف لهم طريقاً جديدة واضحة قصيرة سهلة يصلون منها إلى هذه الحياة الجاهلية، أو بعبارة أصح: يصلون منها إلى حياة جاهلية لم يعرفوها، إلى حياة جاهلية قيمة مثمرة متعة مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التى يجدونها فى المظلمات وغيرها مما ينسب إلى الشعراء الجاهليين. ذلك أنى لا أنكر الحياة الجاهلية وإنما أنكر أن يظلم هذا الشعر

فى الشعر الجاهلى

الحياة الدينية وحدها؛ وإنما يمثل شيئاً آخر غيرهما لا نجده فى هذا الشعر الجاهلى، يمثل حياة عقلية قوية، يمثل قدرة على الجدل والخصام أنفق القرآن فى جهادها حظاً عظيماً. أليس القرآن قد وصف أولئك الذين كانوا يجادلون الذى بقوة الجدل والقدرة على الخصام والشدة فى المحاوراة؟ وفيم كانوا يجادلون ويخاصمون ويحارون؟ فى الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعقدة التى يتفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقوا إلى حلها فى البعث، فى الخلق، فى إمكان الاتصال بين الله والناس، فى المعجزة وما إلى ذلك.

أفتظن قوماً يجادلون فى هذه الأشياء جدالاً يصفه القرآن بالقوة ويشهد لأصحابها بالمهارة، أفتظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين! كلا! لم يكونوا جهالاً ولا أغبياء ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خسنة جافية؛ وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة.

وهنا يجب أن نحتاط، فلم يكن العرب كلهم كذلك، ولا يمثلهم القرآن كلهم كذلك؛ وإنما كانوا كغيرهم من الأمم القديمة وكثير من الأمم الحديثة منقسمين إلى طبقتين: طبقة المستبشرين الذين يمتازون بالبروة والجاه والذكاء والعلم؛ وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هذا كله حظ.

القرآن شاهد بهذا. أليس يحدثنا عن أولئك المستضعفين الذين كفروا طاعة

وإذن فما أبعد الفرق بين نتيجة البحث عن الحياة الجاهلية فى هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين والبحث عنها فى القرآن!

فأما هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالجريئة من الشعور الدينى القوى والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العملية؛ وإلا فأين نجد شيئاً من هذا فى شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنكرة! أو ليس عجيباً أن يعجز الشعر الجاهلى كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين!

وأما القرآن فيمثل لنا شيئاً آخر، يمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدل. فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الفاء لجأوا إلى الكيد، ثم إلى الاضطهاد، ثم إلى إعلان الحرب التى لا تبقى ولا تذر.

أفتظن أن قريشاً كانت تكيد لأبنائها وتضطهدهم وتذيقهم ألوان العذاب ثم تخرجهم من ديارهم ثم تنصب لهم الحرب وتضفى فى سبيلها بشروتها وقوتها وحياتها لو لم يكن لها من الدين إلا ما يمثله هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين؟ كلا! كانت قريش متديبة قوية الإيمان يديها. ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت وضحت ما ضحت. وكل مثل ذلك فى اليهود؛ وكل مثله فى غير أولئك وهؤلاء من العرب الذين جاهدوا النبى عن دينهم.

فالقرآن إذن أصدق تمثيلاً للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى. ولكن القرآن لا يمثل

فعارضه الوثنيون. هاجم اليهود فعارضه اليهود. وهاجم النصارى فعارضه النصارى. ولم تكن هذه المعارضة هينة ولا لينة، وإنما كانت تقدر بمقدار ما كان لأهلها من قوة وملحة وبأس فى الحياة الاجتماعية والسياسية. فأما وثنية قريش فقد أخرجت النبى من مكة ونصبت له الحرب واضطرت أصحابه إلى الهجرة. وأما يهودية اليهود فقد ألبت عليه وجاهدته جهاداً عقلياً وجدلياً، ثم انتهت إلى الحرب والقتال. وأما نصرانية النصارى فلم تكن معارضتها للإسلام إبان حياة النبى قوية قوة المعارضة الوثنية واليهودية. لماذا؟ لأن البيلة التى ظهر فيها النبى لم تكن بيعة نصرانية، إنما كانت وثنية فى مكة، يهودية فى المدينة. ولو ظهر النبى فى الحيرة أو فى نجران للقى من نصارى هاتين المدينتين مثل ما لقى من مشركى مكة ويهود المدينة.

وفى الحق أن الإسلام لم يكد يظهر على مشركى الحجاز ويهوده حتى استحال الجهاد بينه وبين النصارى من جدال ونضال بالحجة إلى اصطدام مسلح، أدرك النبى أوله وانتهى به الخلفاء إلى أقصى حدوده.

فأنت ترى أن للقرآن حين يتحدث عن الوثنيين واليهود والنصارى وغيرهم من أصحاب النحل والديانات إنما يتحدث عن العرب وعن نحل وديانات ألّفها العرب. فهو يمثل منها ما يمثل، ويؤيد منها ما يؤيد. وهو يلقى فى ذلك من المعارضة وللتأييد بمقدار ما لهذه النحل والديانات من السلطان على نفوس الناس.

في الشعر الجاهلي

وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وبأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية. وكيف يستطيع رجل عاقل أن يصدق أن القرآن قد ظهر في أمة جاهلة همجية!

أرأيت أن التماس الحياة العربية الجاهلية في القرآن أنفع وأجدى من التماسها في هذا الشعر العقيم الذي يسمونه الشعر الجاهلي! أرأيت أن هذا النحو من البحث يغير كل التغيير ما تعودنا أن نعرف من أمر الجاهليين!

٤-

الشعر الجاهلي واللغة

على أن هناك شيئاً آخر يحظر علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الشعر الجاهلي، ولعله أبلغ في إثبات ما نذهب إليه. فهذا الشعر الذي رأينا لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه. والأمير هنا يحتاج إلى شيء من الروية والأناة. فحين إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذي نجده في المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه، نريد بها الألفاظ من حيث هي ألفاظ تدل على معانيها، تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى، وتتطور تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التي يحياها أصحاب هذه اللغة.

نقول إن هذا الشعر الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية. ولجئنا في تعرف اللغة

كانوا على اتصال قوى قسمهم أحزاباً وفرقهم شيئاً. أتيس للقرآن يحدثنا عن الروم وما كان بينهم وبين الفرس من حرب انقسمت فيها العرب إلى حزبين مختلفين: حزب يشايح أولئك، وحزب يناصر هؤلاء! أتيس في القرآن سورة تسمى سورة الروم وتبتدئ بهذه الآيات (ألم غلبت الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيخلون في صنع سنين لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ينصرنهم) .

لم يكن العرب إذن كما يظن أصحاب هذا الشعر الجاهلي معزولين؛ فأنت ترى أن القرآن يصف عنايتهم بسياسة الفرس والروم. وهو يصف اتصالهم الاقتصادي بغيرهم من الأمم في السورة المعروفة (لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف ...) وكانت إحدى هاتين الرحلتين إلى الشام حيث الروم، والأخرى إلى اليمن حيث الحبشة أو الفرس.

وسيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا بوغاز باب المندب إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر للمهاجرين الأولين إلى هذه البلاد، وهذه السيرة نفسها تحدثنا بأنهم تجاوزوا الحيرة إلى بلاد الفرس، وأنهم تجاوزوا للشام وفلسطين إلى مصر. فلم يكونوا إذن معزولين، ولم يكونوا إذن بنجوة من تأثير الفرس والروم والحيش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم. لم يكونوا على غير دين ولم يكونوا جهالا ولا غلاظا ولم يكونوا في عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن.

لسادتهم وزعمائهم لا جهادا في الرأي ولا افتتاعا بالحق، والذين سيقولون يوم يسألون: (ربنا إنا أطمعنا سادتنا وكبراءتنا فأضلونا السبيلا) . بلى! والقرآن يحدثنا عن جفوة الأعراب وغلظتهم وإمعانهم في الكفر والنفاق وقلة حظهم من العاطفة الرقيقة التي تعمل على الإيمان والتدين. أتيس هو الذي يقول: (الأعراب أشد كفراً) ونفاقاً (وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله. أتيس قد شرع للنبي أن يتألف قلوب الأعراب بالمال؛ بلى. فالقرآن إذن يمثل الأمة العربية على أنها كانت كغيرها من الأمم القديمة، فيها المعتازون المستنيريون الذين كان النبي يجادلهم ويجاهدهم؛ وفيها العامة الذين لم يكن لهم حظ من استشارة أو امتياز والذين كانوا موضوع النزاع بين النبي وخصومه والذين كان يتألفهم النبي بالمال أحياناً.

والقرآن لا يمثل الأمة العربية متديرة مستنيرة فحسب، بل هو يعطينا منها صورة أخرى يدهش لها الذين تعودوا أن يعتمدوا على هذا الشعر الجاهلي في درس الحياة العربية قبل الإسلام، فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الإسلام أمة معتزلة تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرفها العالم الخارجي؛ وهم يبنون على هذا قضائياً ونظريات، فهم يقولون إن الشعر الجاهلي لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التي أثرت في الشعر الإسلامي: لم يتأثر بحضارة الفرس والروم. وأتى له ذلك! لقد كان يقال في صحراء لاصلة بينها وبين الأمم المتحضرة. كلا! القرآن يحدثنا بشيء غير هذا، القرآن يحدثنا بأن العرب كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم بل

في الشعر الجاهلي

العرب الذين كانوا يقيمون في هذه البلاد، وانتهت بشيء من المصالحة والملاينة ونوع من المخالفة والمهانة. فليس يبعد أن يكون هذا الصلح الذي استقر بين المغيرين وأصحاب البلاد منشأ هذه القصة التي تجعل العرب واليهود أبناء أعمام، ولا سيما وقد رأى أولئك وهؤلاء أن بين الفريقين شيئا من التشابه غير قليل؛ فأولئك وهؤلاء ساميون.

ولكن الشيء الذي لا شك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل للكتاب، قد اقتضى أن تثبت الصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الدينين القديمتين: ديانة النصارى واليهود.

فأما الصلة الدينية فهاينة واضحة، فبين القرآن والتوراة والأنجيل اشتراك في الموضوع والصورة والغرض، كلها ترمى إلى الفوحي، وتعتمد على أساس واحد هو هذا الذي تشترك فيه الديانات السامية السامية. ولكن هذه الصلة الدينية مطوية عقلياً يحسن أن تؤيدها صلة أخرى مادية ملموسة أو كالملموسة بين العرب وأهل الكتاب.

فما الذي يمنع أن تستغل هذه القصة قصة القرابة المادية بين العرب العدنانية واليهود؟

وقد كانت قريرش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة في القرن السابع للمسيح. فقد كانت في أول هذا القرن قد انتهت إلى حظ من النهضة السياسية والاقتصادية ضمن لها السيادة في مكة وما حولها وبسط سلطانها

أيضاً. وإن فلابد من حل هذه المسألة.

إذا كان أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التي كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التي كان يستلما أبو عمرو بن العلاء أن يقول إنهما لغتان متميزتان، واستطاع العلماء السحدثون أن ينجحوا هذا التمايز بالأدلة التي لا تقبل شك ولا جدالاً!

والأمر لا يقف عند هذا الحد، فواضح جداً لكل من له إلمام بالبحث التاريخي عامة ويدرر الأساطير والأقاصيص خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة في عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية.

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقُرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب للمستعربة فيها.

ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية، وللقُرآن والتوراة من جهة أخرى. وأقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو هذا العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويثبتون فيه المستعربات. فحين نعلم أن حروباً عنيفة شبت بين هؤلاء اليهود المستعربين وبين

الجاهلية هذه ما هي، أو ماذا كانت في العصر الذي يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلي هذا قد قيل فيه. أما الرأي الذي اتفق عليه الرواة أو كانوا يتفقون عليه فهو أن العرب ينقسمون إلى قسمين:

فقطانية منازلهم الأولى في اليمن، وعدنانية منازلهم الأولى في الحجاز.

وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً كانوا يتكلمون لغة أخرى هي المبرانية أو الكلدانية، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فصحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعربة. وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما تحصل نسبها بإسماعيل بن إبراهيم. وهم يرون حديثاً يخلصونه أساساً لكل هذه النظرية، لغة أبيه إسماعيل بن إبراهيم. على هذا كله يتفق الرواة، ولكنهم يتفقون على شيء آخر أيضاً أثبتته للبحث للحديث، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير (وهي العرب العاربة) ولغة عدنان (وهي العرب المستعربة) وقد روى عن أبي عمرو ابن العلاء أنه كان يقول: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا.

وفي الحق أن البحث الحديث قد أثبت خلافاً جوهرياً بين اللغة التي كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية، واللغة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد. ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف

فى الشعر الجاهلى

ولكننا حين نقرأ الشعر الذى يضاف إلى شعراء هذه القحطانية فى الجاهلية لا نجد فرقاً قليلاً ولا كثيراً بينه وبين شعر العدنانية. نستغفر الله! بل نحن لا نجد فرقاً بين لغة هذا الشعر ولغة القرآن. فكيف يمكن فهم ذلك أو تأويله؟ أمر ذلك يميز، وهو أن هذا الشعر الذى يضاف إلى القحطانية قبل الإسلام ليس من القحطانية فى شيء، لم يقله شعراؤها وإنما حمل عليهم بعد الإسلام لأسباب مختلفة سببها حين تعرض لهذه الأسباب التى دعت إلى انتحال الشعر الجاهلى فى الإسلام.

٥٠

الشعر الجاهلى واللهاجات

على أن الأمر يتجاوز هذا الشعر الجاهلى القحطانى إلى الشعر الجاهلى العدناني نفسه. فالرواة يحدثوننا أن الشعر تنقل فى قبائل عدنان، كان فى ربيعة ثم انتقل إلى قيس ثم إلى تميم. فقل فيها إلى ما بعد الإسلام أى إلى أيام بنى أمية حين نبغ الفرزدق وجبرير.

ونحن لا نستطيع أن نقبل هذا النوع من الكلام إلا باسمين، لأننا لا نعرف ما ربيعة وما قيس وما تميم معرفة علمية صحيحة، أى لأننا نذكر أو نشك على أقل تقدير شكاً قوياً فى قيمة هذه الأسماء التى تسمى بها القبائل، وفى قيمة الانساب التى تصل بين الشعراء وبين أسماء هذه القبائل؛ ونعتقد أو نرجح أن هذا كله أقرب إلى الأساطير منه إلى العلم اليقين.

ولكن مسألة النصب وقيمه مسألة لا نعتدنا الآن. فلندعها إلى حيث تعرض لها

ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تقود أن تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإيلدياس ابن برباب صاحب طروادة.

أمر هذه القصة إذن واضح. فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب ديني، وقبلتها مكة لسبب ديني وسياسي أيضاً. وإن فسطيح التاريخ الأدبي واللغوي ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحى. وإن فسطيح أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التى كانت تتكلمها العدنانية واللغة التى كانت تتكلمها القحطانية فى اليمن إنما هى كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، وإن قصة «العارة» و«المسحيرة» وتعلم إسماعيل العربية من جرهم، كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه.

والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذى لبّدنا به منذ حين، وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً. ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يصنفون إليهم شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلى قوماً ينتمون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن، والتى كان يقول عنها أبو عمرو ابن العلاء: إن لغتها مخالفة للغة العرب، والتى أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية.

المعوى على جزء غير قليل من البلاد العربية الوثنية. وكان مصدر هذه النهضة وهذا السلطان أمرين: التجارة من جهة، والدين من جهة أخرى.

فأما التجارة فنحن نعلم أن قريشاً كانت تصطنعها فى الشام ومصر وبلاد الفرس واليمن وبلاد الحبشة.

وأما الدين فهذه الكعبة التى كانت تجتمع حولها قريش ويحج إليها العرب المشركون فى كل عام، والتى أخذت تبسط على نفوس هؤلاء العرب المشركين نوعاً من السلطان قوياً، والتى أخذ هؤلاء العرب المشركون يجعلون منها رمزاً لدين قوى كأنه كان يريد أن يقف فى سبيل انتشار اليهودية من ناحية والمسيحية من ناحية أخرى. فنحن نلمح فى الأساطير أن شيلاً من المنافسة الدينية كان قائماً بين مكة ونجسران. ونحن نلمح فى الأساطير أيضاً أن هذه المنافسة الدينية بين مكة وبين الكنيسة التى أنشأها الحبشة فى صنعاء هى التى دعت إلى حرب الغيل التى ذكرت فى القرآن.

فقريش إذن كانت فى هذا العصر ناهضة نهضة مادية تجارية، ونهضة دينية وثنية. وهى بحكم هاتين النهضتين كانت تحاول أن توجد فى البلاد العربية وحدة سياسية وثنية مستقلة تقاوم تدخل الروم والفرس والحبشة وديانتهم فى البلاد العربية.

وإذا كان هذا حقاً. ونحن نعتقد أنه حق. فمن المعقول جداً أن نبحت هذه المدنية الجديدة لنفسها عن أصل تاريخي قديم يتصل بالأصول التاريخية الساجدة التى تتحدث عنها الأساطير. وإن قاي

في الشعر الجاهلي

إذا اقتضت مباحث هذا الكتاب أن نعرض لها . وقد بدأ رأينا فيها بياناً مجملًا في «ذكرى أبي العلاء» . إنما المسألة التي نعينها الآن وتحملنا على الشك في قيمة هذه النظرية (نظرية تنقل الشعر في قبائل عدنان قبل الإسلام) مسألة فنية خاصة . فالرواة مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللغات المختلفة ويزيل كثيراً من تباين اللهجات . وكان من المعقول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتتباين لهجاتهم قبل ظهور الإسلام . ولا سيما إذا صحت النظرية التي أشرنا إليها آنفاً وهي نظرية العزلة العربية ، وثبت أن العرب كانوا مقاطعين متباينين ، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنوية ما يمكن من توحيد اللهجات .

فإذا صح هذا كله ، كان من المعقول جدا أن تكون لكل قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجاتها ومذهبها في الكلام ، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات في شعر هذه القبائل الذي قيل قبل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة . ولكننا لا نرى شيئا من ذلك في الشعر العربي الجاهلي . فأنت تستطيع أن تقرأ هذه المطولات أو التعليقات التي يتخذها أنصار القديم نموذجاً للشعر الجاهلي الصحيح ، فسترى أن فيها مطولة لامرئ القيس وهو من كندة أي من قحطان ، وأخرى لزهير ، وأخرى لعنترة ، وثالثة للبيد ، كلهم من قيس ؛ ثم قصيدة لطرفة ، وقصيدة لعمرو ابن كلثوم ، وقصيدة أخرى لحارث ابن حازمة وكلهم من ربيعة .

تستطيع أن تقرأ هذه القصائد السبع دون أن تشعر فيها بشيء يشبه أن يكون اختلافاً في اللهجة أو تباعداً في اللغة أو تبايناً في مذهب الكلام . البحر العروضي هو هو ، وقواعد النفاذية هي هي ، والألفاظ مستعملة في معانيها كما نجدها عند شعراء المسلمين ، والمذهب الشعري هو هو .

كل شيء في هذه المطولات يدل على أن اختلاف القبائل لم يؤثر في شعر الشعراء تأثيراً ما . فحين بين الاثنين : إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان في اللغة ولا في اللهجة ولا في المذهب الكلامي ؛ وإما أن نعترف بأن هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل وإنما حمل عليها حملاً بعد الإسلام ، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى . فالجبرهان القاطع قائم على أن اختلاف اللغة واللهجة كان حقيقة راقعة بالقياس إلى عدنان وقحطان ، يعترف القدماء أنفسهم بذلك كما رأيت أبا عمرو بن العلاء ، وبيته البحث الحديث .

وهناك شيء بعيد الأثر لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتفصيل القول فيه ، وهو أن القرآن الذي تلى بلغة واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش ولهجاتها لم يكد يتناول القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً ، جد القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة . ولما نشير هنا إلى هذه القراءات التي تختلف فيما بينها

اختلافاً كثيراً في ضبط الحركات سواء أكانت حركات بنية أو حركات إعراب . لذا نشير إلى اختلاف القراء في نصب «الطير» في الآية : (يا جبال أوبى معه والطير) أو رفعها ، ولا إلى اختلافهم في ضم الفاء أو فتحها في الآية : (لقد جاءكم رسول من أنفسكم) ولا إلى اختلافهم في ضم الحاء أو كسرها في الآية : (وقالوا حجراً محجوراً) ولا إلى اختلافهم في بناء الفعل للمجهول أو للمعلوم في الآية : (غلبت الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيفلون) . لا نشير إلى هذا النحو من اختلاف الروايات في القرآن فتلك مسألة معضلة نعرض له ولما ينشأ عنها من النتائج إذا أتبع أن ندرس تاريخ القرآن . إنما نشير إلى اختلاف آخر في القراءات يقبته العقل ويسيفه النقل . وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها لتقرأ القرآن كما كان ينطو النبي وعشيرته من قريش ، فقرأته كما كانت تتكلم ، فأما حيث لم تكن تميل قريش ، ومدت حيث لم تكن تند ، وقصرت حيث لم تكن تقصر ، وسكنت حيث لم تكن تسكن ، وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل . فهذا النوع من اختلاف اللهجات له أثره الطبيعي اللازم في الشعر في أوزانه وتقاطيعه وبحوره وقوافيه بوجه عام .

ولما نستطيع أن نفهم كيف استقامت أوزان الشعر وبحوره وقوافيه كما دونها الخليل لقبائل العرب كلها على ما كان بينهم من تباين اللغات ، واختلاف اللهجات . وإذا لم يكن نظم القرآن ، هو

فى الشعر الجاهلى

ليس شعرا ولا مقيدا بما يقفد به الشعر، قد استطاع أن يستقدم فى الأداء لهذه القبائل، فكيف استطاع الشعر، وهو مقيد بما تعلم من القواعد، أن يستقيم لها! وكيف لم تحدث هذه اللهجات المتباينة آثارها فى وزن الشعر وتقطيعه الموسيقى، أى كيف لم توجد صلة واضحة بين هذا الاختلاف فى اللهجة وبين الأوزان الشعرية التى كانت تصطنعها القبائل؟

سقول ولكن اختلاف اللهجات كان قائما بعد القرآن، وليس من شك فى أن قبائل العرب على اختلافها قد تعاطت الشعر بعد الإسلام ولم يظهر فيه اختلاف اللهجات، فكما استقامت بحوره وأوزانه على هذا الاختلاف بعد الإسلام فليس ما يمنع أن تكون قد استقامت عليه فى العصر الجاهلى.

ولست أنكر أن اختلاف اللهجات كان حقيقة واقعة بعد الإسلام. ولست أنكر أن الشعر قد استقام للقبائل كلها رغم هذا الاختلاف. ولكنى أظن أنك تنسى شيئا يحسن ألا ننساه، وهو أن القبائل بعد الإسلام قد اتخذت للأدب لغة غير لغتها، وتقيدت فى الأدب بقيود لم تكن لتتقيد بها لو كتبت أوشعت فى لغتها الخاصة، أى أن الإسلام قد فرض على العرب جميعا لغة عامة واحدة هى لغة قريش. فليس غريبا أن تقيد هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة فى شعرها ونثرها فى أدبها بوجه عام. فلم يكن التسميى أو القيسى حين يقول الشعر فى الإسلام بقوله بلغة نميم أو قيس ولهجاتها، إنما كان يقوله بلغة قريش ولهجاتها. مثل ذلك واضح فى غير اللغة العربية من اللغات القديمة والحديثة.

كان للدورين من اليونان شعرهم الدورى وأوزانهم الدورية، وكان اليونانيون شعرهم اليونانى وأوزانهم اليونانية، ثم لما ظهرت أثينا على البلاد اليونانية عامة ذاع الشعر اليونانى والأوزان اليونانية والذعر الأتيكى، وأصبح الدورين إذا نظموا أو نـشروا يصطنعون ما كان يصطنع فى أثينا من مناهج النظم والذعر. ويصطنعون اللغة اليونانية التى هذبها مذهب الأثينيين فى الكلام، فهم كانوا يعدلون عن لغتهم ولهجاتهم وأوزانهم وأساليبهم إلى لغة الأثينيين ولهجاتهم وأوزانهم وأساليبهم وكذلك فعل العرب بعد الإسلام؛ عدلوا فى لغتهم الأدبية عن كل ما كانت تمتاز به لغتهم ولهجاتهم الخاصة إلى لغة القرآن ولهجاتها. والأمم كذلك فى الأمم الحديثة الكبرى ذات الأقاليم المتكاثرة. الأطراف المتباعدة والتكوين الجنس المعقد. ولست أضرب لذلك إلا مثلا واحدا حيا هو مثل فرنسا. ففى فرنسا إلى جانب اللغة الفرنسية لغات إقليمية لها نحوها ولها قوامها الخاص ولها شعرها؛ ومع ذلك فأهل الأقاليم إذا أرادوا أن يظهروا آثارا أدبية أو علمية قيمة يعدلون عن لغتهم الإقليمية إلى اللغة الفرنسية. وقيل جدا من بينهم من يذهب مذهب (ميسترال) فيكتب فى لغته الإقليمية الخاصة.

وأنا أشعر بالحاجة إلى أن أضرب مثلا آخر قد يدعى له الذين يدرسون الأدب العربى؛ لأنهم لم يتعودوا مثله من الباحثين عن تاريخ الأدب. ذلك أن فى لغتنا المصرية العصرية لهجات مختلفة وأنحاء متباينة من أنحاء القول، فأهل مصر العليا لهجاتهم، وأهل مصر الوسطى لهجاتهم، وأهل القاهرة

لهجاتهم، ولأهل مصر السفلى لهجاتهم. وهناك اتفاق مطرد بين هذه اللهجات وبين ما للمصريين من شعر فى لغتهم العامية، فأهل مصر العليا يصطنعون أوزانا لا يصطنعها أهل القاهرة ولا أهل الدلتا، وهؤلاء يصطنعون أوزانا لا يصطنعها أهل مصر العليا. وهذا ملائم لطبيعة الأشياء. فما كان للشعر أن يخرج عما ألف أصحابه من لغة ولهجة فى الكلام. مع هذا كله فنحن حين ن نظم الشعر الأدبى أو نكتب الذعر الأدبى والعلمى نعدل عن لغتنا ولهجاتنا الإقليمية إلى هذه اللغة واللهجة التى عدل إليها العرب بعد الإسلام وهى لغة قريش ولهجة قريش، أى لغة القرآن ولهجته.

فالسؤال إذن هو أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجاتها فى البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها فى الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فننسى ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحول إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التى كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئا يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الدينى والسياسى جنبا لجنب.

وإن نحن إذا استطعنا أن نفهم اتفاق اللغة واللهجة فى شعر أولئك الذين عاصروا النبى من أهل الحجاز، فإن نستطيع أن نفهمه فى شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه.

في الشعر الجاهلي

بل أليس يمكن أن تكون قصة ابن عباس هذه قد وضعت في سذاجة وسهولة ويسر، لا شيء إلا هذا الغرض التعليمي اليسير، وهو أن يسمع الطالب لفظاً من ألفاظ القرآن ويجد الشاهد عليه من غير مشقة ولا عناء، أراد أحد العلماء أن يفسر طائفة من ألفاظ القرآن فوضع هذه القصة واتخذها سبيلاً إلى ما أراد؟ ولعل لهذه القصة أصلاً يسوراً جداً، لعل نافعاً سأل ابن عباس عن مسائل قليلة فزاد فيها هذا العالم ومدها حتى أصبحت رسالة مستقلة يتداولها الناس.

وهذا النحو من التكلف والانتحال للأغراض التعليمية الصرفة كان شائعاً معروفاً في العصر العباسي ولا سيما في القرن الثالث والرابع. ولست أريد أن أطيل ولا أن أتعمق في إثبات هذا، إنما أحيلك إلى كتاب «الأمالي لأبي على الغالي» وإلى ما يشبهه من الكتب فسترى طائفة من الأحاجي والأوصاف تنسب إلى الأعراب رجالاً ونساء شبهاً وشيخاً. سترى مثلاً بنات سبعاً اجتمعن وتواصفن أفراس آبائهن، فقول كل واحدة منهن في فرس أبيها كلاماً غريباً وممجوراً يأخذه أهل السذاجة على أنه قد قيل حقاً، في حين أنه لم يقل، وإنما كتبه معلم يريد أن يحفظ تلاميذه أوصاف الفحول وما يقال فيها، أو عالم يريد أن يخفيق ويظهر كثرة ما وعى من العلم. وكل مثل ذلك في سبع بنات اجتمعن وتواصفن المثل الأعلى للزوج الذي تطعم فيه كل واحدة منهن، فأخذن يقالن كلاماً غريباً مسجوراً في وصف الرجولة والقوة والعزم أو التلميح إلى ما تحب المرأة من الرجل.

تشك إن كنت من أهل الفقه في أنه إنما وضع ليويت صحة اللفظ الذي يستشهد عليه من ألفاظ القرآن!

وهذا نص أمرأ من هذه الأمور التي سيفضب لها أنصار الأدب القديم، ولكننا سنعنى في طريقنا كما بدأنا لامواربين ولا مخادعين: أليس من الممكن أن تكون قصة ابن عباس ونافع بن الأزرق قد وضعت في تكلف وتصنع لغرض من هذه الأغراض المختلفة التي كانت تدعو إلى وضع الكلام ولنتحاله، لإثبات أن ألفاظ القرآن كلها مطابقة للفصح من لغة العرب، أو لإثبات أن عبد الله بن عباس كان من أقدر الناس على تأويل القرآن وتفسيره ومن أحفظهم لكلام العرب الجاهليين؟ وأنت تعلم أن ذاكسة ابن عباس كانت مضرب المثل في القرن الثاني والثالث للهجرة. وأنت تذكر قصته مع نافع بن الأزرق هذا، وعمر بن أبي ربيعة حين أنشد:

«أَمِنْ آلِ نَعْمِ أَنْتَ عِيَادُ فَمُبَكَّرُ، وَأَنْتَ
تَعْلَمُ أَنَّ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عَبَّاسٍ كَانَ لَهُ مَوْلَى
أَخَذَ عَنْهُ الْعِلْمَ وَنَقَلَ إِلَى النَّاسِ وَدَسَ
عَلَى مَوْلَاهُ شَيْئاً كَثِيراً، وَهُوَ عَكْرَمَةُ.
وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ إِثْبَاتَ هَذَا الْحِفْظِ الْكَبِيرِ لِعَبْدِ
اللَّهِ ابْنِ عَبَّاسٍ لَمْ يَكُنْ يَخْلُو مِنْ قَائِدَةٍ
سِيَاسِيَةٍ؛ لِأَنَّ ابْنَ عَبَّاسٍ رَوَى أَشْيَاءَ
كَثِيرَةً أَوْ رَوَيْتَ عَنْهُ أَشْيَاءَ كَثِيرَةً تَنْفَعُ
الشُّعْبَةَ، وَلَئِنْ ابْنَ عَبَّاسٍ أَجَابَ نَافِعَ بْنِ
الْأَزْرَقِ حِينَ قَالَ لَهُ: مَا رَأَيْتَ أَحْفَظُ مِنْكَ
يَا ابْنَ عَبَّاسٍ، بِقَوْلِهِ: مَا رَأَيْتَ أَحْفَظُ مِنْ
عَلِيٍّ. وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ هَذَاكَ حَدِيثاً تَرْوِيهِ
الشُّعْبَةُ بِجَلِّ النَّبِيِّ مَدِينَةِ الْعِلْمِ، وَيَجْعَلُ
عَلَيْاً بِأَبَاهَا.

ولدع هذه المسألة الفنية الدقيقة التي نعتبر بأنّها في حاجة إلى تفصيل وتحقيق أوسع وأشمل مما يسمح لنا به المقام في هذا الفصل إلى مسألة أخرى ليست أقل منها خطراً، وإن كان أنصار القديم سيجدون في فهمها شيئاً من الصبر والمثقة؛ لأنهم لم يتعدوا مثل هذه الريبة في البحث الطمي. وهي أننا نلاحظ أن العلماء قد اتخذوا هذا الشعر الجاهلي مادة للاستشهاد على ألفاظ القرآن والحديث ونحوهما ومذاهبهما الكلامية. ومن الغريب أنهم لا يكدون يجدون في ذلك مشقة ولا عناء، حتى إنك لتحس كأن هذا الشعر الجاهلي إنما قد على قد القرآن والحديث كما يقد الثوب على قد لاسه لا يزيد ولا ينقص عما أراد طولاً وسعة. إذن فحين نجهز بأن هذا ليس من طبيعة الأشياء، وأن هذه الثقة في الموازنة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلي لا ينبغي أن تحمل على الاطمئنان إلا الذين رزقوا حظاً من السذاجة لم يبح لنا مثله. إنما يجب أن تحملنا هذه الثقة في الموازنة على الشك والحيرة على أن نسأل أنفسنا: أليس يمكن ألا تكون هذه الثقة في الموازنة نتيجة من نتائج المصادفة، وإنما هي شيء تكلف وطُلب وأنفق فيه أصحابه بياض الأيام وسواد الليالي؟ يجب أن تكون على حظ عظيم جداً من السذاجة لتصدق أن فلاناً أقبل على ابن عباس وقد أعد له طائفة من المسائل تتجاوز المائتين حول لغة القرآن فأخذ يلقى عليه المسألة، فإذا أجاب عليها سأل: وهل تعرف العرب ذلك في أشعارها؟ فيقول: نعم! قال امرؤ القيس أو قال عنترة أو قال غيرهما من الشعراء وينشد بيتاً لا

فى الشعر الجاهلى

ومثل هذا كثير شعراً ونثراً وسجعاً، تجده فى الأمايى والعقد الفريد وديوان المعانى لأبى هلال وغيرها من الكتب. وأكاد أعتقد أن هذا النحو من الانتحال هو أصل المقامات وما يشبهها من هذا النوع من أنواع الإنشاء.

ولكنى بعدت عن الموضوع فيما يظهر، فلأعد إليه لأقول ما كنت أقول منذ حين، وهو أن من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نساء:

أليس هذا الشعر الجاهلى الذى ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضاراتهم بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعاً رحل على أصحابه حملاً بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشك الآن فى هذا. ولكننا محتاجون بعد أن ثبتت لنا هذه النظرية أن ندين الأسباب المختلفة التى حملت الناس على وضع الشعر وانتحاله بعد الإسلام.

الكتاب الثانى

أسباب انتحال الشعر

١-

ليس الانتحال مقصوداً على العرب

يجب أن يتعود الباحث درس تاريخ الأمم القديمة التى قدر لها أن تقوم بشيء من جلائل الأعمال، وما اعترض حياتها من الصعاب والمحن وألوان الخطوب والصروف، ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه ويرد كل شيء فيه إلى أصله.

وإذا كان هناك شيء يؤخذ به الذين كتبوا تاريخ العرب وأدبهم قلم يوفقوا إلى الحق فيه. فهو أنهم لم يلموا إماماً كافياً بتاريخ هذه الأمم القديمة، أو لم يخطر لهم أن يقارنوا بين الأمة العربية والأمم التى خلت من قبلها، وإنما نظروا إلى هذه الأمة العربية كأنها أمة فذة لم تعرف أحداً ولم يعرفها أحد، لم تشبه أحداً ولم يشبهها أحد، لم تؤثر فى أحد ولم يؤثر فيها أحد، قبل قيام الحضارة العربية وانبساط سلطانها على العالم القديم.

والحق أنهم لو درسوا تاريخ هذه الأمم القديمة وقارنوا بينه وبين تاريخ العرب لتغير رأيهم فى الأمة العربية، ولتغير بذلك تاريخ العرب أنفسهم، ولست أذكر من هذه الأمم القديمة إلا أميتين اثنتين: الأمة اليونانية والأمة الرومانية. فقد قدر لهاتين الأميتين فى العصور القديمة مثل ما قدر للأمة العربية فى العصور الوسطى. كلتاهما تحضرت بعد بدولة.

وكلتاهما خضعت فى حياتها الداخلية لهذه الصروف السياسية المختلفة. وكلتاهما انتهت إلى نوع من التكوين السياسى دفعها إلى أن تتجاوز مرطنتها الخاص وتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض. وكلتاهما لم تبسط سلطانها على الأرض عبثاً وإنما نفعت وانتفعت وتركت للإنسانية تراثاً قيماً لا تزال تنتفع به إلى الآن: ترك اليونان فلسفة وأدباً، وترك الرومان تشريعاً ونظاماً.

وكذلك كان شأن هذه الأمة العربية، تحضرت كما تحضر اليونان والرومان بعد بدولة، وتأثرت كما تأثر اليونان

والرومان بصروف سياسية مختلفة، وانتهى بها تكوينها السياسى إلى مثل ما انتهى التكوين السياسى لليونان والرومان إليه من تجاوز الحدود الطبيعية وبسط السلطان على الأرض، وتركت كما ترك اليونان والرومان للإنسانية تراثاً قيماً خالداً فيه أدب وعلم ودين. وليس من العجب فى شيء أن تكون العواض التى عرضت لحياة العرب على اختلاف فروعها مشبهة للعواض التى عرضت لحياة اليونان والرومان من وجوه كثيرة.

وفى الحق أن التفكير الهائى فى حياة هذه الأمم الثلاث ينتهى بنا إلى نتائج متشابهة إن لم نقل متحدة. ولم لا؟ أليست هذه الإشارة التى قدمناها إلى ما بين هذه الأمم الثلاث من شبه تكفى لتحملك على أن تفكر فى أن مؤثرات واحدة أو متقاربة قد أثرت فى حياة هذه الأمم فأنشئت إلى نتائج واحدة أو متقاربة!

ولسنا نريد أن نترك الموضوع الذى نحن بآزائه للبحث عما يمكن أن يكون من اتفاق أو افتراق بين العرب واليونان والرومان، فنحن لم نكتب لهذا، وإنما نريد أن نقول إن هذه الظاهرة الأدبية التى نحاول أن ندرسها فى هذا الكتاب والتى يجزء لها أنصار القديم جزعاً شديداً ليست مقصورة على الأمة العربية، وإنما تتجاوزها إلى غيرها من الأمم القديمة، ولا سيما هاتين الأميتين الخالدين. فمن تكون الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالا وحمل على قدمائنا كذبا وزورا، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل

فى الشعر الجاهلى

تخلص هذه الشخصية من الأوامر والأساطير.

وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضى الكثيرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فلهن واثقون بأن ذلك لن يضيره ولن يقلل من تأثيره فى هذا الجيل الناشئ. فالمستقبل لمنهج (ديكارت) لا لمنهج القدماء.

٢-

السياسة وانتحال الشعر

قلت إن العرب قد خصصوا لملل ما خضعت له الأمم القديمة من المؤثرات التى دعت إلى انتحال الشعر والأخبار. ولعل أهم هذه المؤثرات التى طبعت الأمة العربية وحياتها بطابع لا يحصى ولا يزول هو هذا المؤثر الذى يصعب تمييزه والفصل فيه، لأنه مزاج من عنصرين قويين جداً، هما الدين والسياسة. والحق أن لا سبيل إلى فهم التاريخ الإسلامى مهما تختلف فروعه إلا إذا وضحت هذه المسألة (مسألة الدين والسياسة) توضيحاً كافياً. فقد أرادت الظروف ألا يستطيع العرب منذ ظهر الإسلام أن يخلصوا من هذين المؤثرين فى لحظة من لحظات حياتهم فى القرنين الأول والثانى.

هم مسلمون لم يظهروا على العالم إلا بالإسلام؛ فهم محتاجون إلى أن يعتزوا بهذا الإسلام ويرضوه ويجسدوا فى انصالحهم به ما يضمن لهم هذا الظهور وهذا السلطان الذى يحرصون عليه. وهم فى الوقت نفسه أهل عصبية وأصحاب طامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن

يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهد الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى؛ كل ذلك سيقضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم وآداب اليونان والرومان.

ولقد أحب أن نلم إماماً قليلاً بأى كتاب من هذه الكتب الكثيرة التى تنشر الآن فى أوروبا فى تاريخ الآداب اليونانية أو اللاتينية، وأن نسال نفسك بعد هذا الإمام ماذا بقى مما كان يعتقد القدماء فى تاريخ الآداب عند هاتين الأمتين: أحق ما كان يعتقد القدماء فى شأن الإلياذة والأوديسا؟ أحق ما كانوا يتحدثون به بل ما كانوا يؤمنون به فى شأن (هومروس) و(هيرودوس) وغيرهما من الشعراء القصصيين؟ أحق ما كان القدماء يتخذونه أساساً لسياستهم وعلمهم وأدبهم وحياتهم كلها من أخبار اليونان والرومان؟ إن من اللئذ حقاً أن تقرأ ما كتب (هيرودوت) فى تاريخ اليونان، و(تيثوس ليفوس) فى تاريخ الرومان، وما يكتب المحدثون الآن فى تاريخ هاتين الأمتين. ولكنك لا تكاد تجد شيئاً من الفرق بين ما كان يتحدث به ابن إسحاق ويرويه الطبرى من تاريخ العرب وآدابهم، وما يكتبه المؤرخون والأدباء عن العرب فى هذا العصر. ذلك لأن الكثرة من هؤلاء المؤرخين والأدباء لم تتأثر بعد بهذا المنهج الحديث، ولم تستطع بعد أن تؤمن بشخصيتها وأن

وحمل على القدماء من شعرائهم، وانخدع به الناس وأمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية توارثها الناس معلمين إليها؛ حتى كان للعصر الحديث وحتى استطاع النقد من أصحاب التاريخ والآداب واللغة والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً.

وأنت تعلم أن حركة النقد هذه بالقياس إلى اليونان والرومان لم تنته بعد، وأنها لن تنتهى غداً ولا بعد غد. وأنت تعلم أنها قد وصلت إلى نتائج غيرت تغييراً تاماً ما كان معروفاً متوارثاً من تاريخ هاتين الأمتين وآدابهما. وأنت إذا فكرت فستوافقنى على أن منشأ هذه الحركة النقدية إنما هو فى حقيقة الأمر تأثر الباحثين فى الآداب والتاريخ بهذا المنهج الذى دعوت إليه فى أول هذا الكتاب، وهو منهج (ديكارت) الفلسفى.

وسواء رضينا أم كرهنا فلا بد من أن نشأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولا بد من أن نصلبنا فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطلمه أهل الغرب فى نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية. وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغيير وأسرفت فى الاتصال بأهل الغرب.

وإذا كان فى مصر الآن قوم يصرون القديم وآخرون يصرون الجديد، فليس ذلك إلا لأن فى مصر قوماً قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرون لم

في الشعر الجاهلي

لامع قريش وحدها بل مع غيرها من العرب، بل مع اليهود أيضاً.

ولكننا لا نكتب تاريخ النبي، وإنما نريد أن نصل مصرعين إلى ما يعطينا من هذا كله، وهو أن استحالة الجهاد إلى جهاد سياسي بعد أن كان جهاداً دينياً قد استحدثت عداوة بين مكة والمدينة، أو بين قريش والأنصار لم تكن موجودة من قبل. فالسيرة تخدعنا بأن صلات المودة كانت قوية بين قريش وبين الأوس والخزرج قبل أن يهاجر النبي إلى المدينة. وكان ذلك معقولا وطبيعيا؛ فقد كان الأوس والخزرج على طريق قريش إلى الشام. ولم يكن بد لهذه المدينة التجارية التي تسمى مكة من أن تؤمن طرقها التجارية وتوفيق صلات الروء مع الذين يستلهمون أن يحرضوا هذه الطريق للخطر.

نشأت إذن بعد الهجرة عداوة بين مكة والمدينة، وما هي إلا أن اصطفت هذه العداوة بالدم يوم انتصر الأنصار في بدر، ويوم انتصرت قريش في أحد. وما هي إلا أن اشتبك الشعر في هذه العداوة مع السيف، ففقت شعراء الأنصار وشعراء قريش يتهاجون ويتجادلون ويتناهلون، يدافع كل فريق عن أحسابه وأصابه ويشيد بذكر قومه. ثم كان الموقف دقيقاً؛ فقد كان شعراء الأنصار يدافعون قريشاً عن النبي وأصحابه وهم من قريش؛ وكان شعراء قريش يهجون مع الأنصار النبي وأصحابه، وهم من خلاصة قريش. ويجب أن يكون هذا الهجاء قد بلغ أقصى ما يمكن من الحدة والعنف؛ فإن النبي كان يحرض عليه، ويثيب أصحابه ويقدمهم ويعددهم، مثل

وليس هذا موضوع البحث عن هذه الهجرة إلى المدينة، وعما أعد الأنصار لنصر النبي وإيوائه، وعن النتائج المختلفة التي أنتجتها الهجرة. ولكننا نستطيع أن نسجل مطمئنين أن هذه الهجرة قد وضعت مسألة الخلاف بين النبي وقريش وضماً جديداً، جعلت الخلاف سياسياً يعتمد في حله على القوة والسيف بعد أن كان من قبل دينياً يعتمد على الجدل والنضال بالحجة ليس غير.

منذ هاجر النبي إلى المدينة تكونت للإسلام وحدة سياسية لها قوتها المادية وبأسها الشديد، وأحست قريش أن الأمر قد تجاوز الأوثان والآراء الموروثة والسنة القديمة، إلى شيء آخر كان فيما يظهر أعظم خطراً في نفوس قريش من الدين وما يتصل به، وهو السيادة السياسية في الحجاز، والطرق التجارية بين مكة وبين البلاد التي كانت ترحل إليها تجاريتها في الشتاء والصيف. وأنت تعلم أن الاستيلاء على المير هو أصل الواقعة الكبرى الأولى بين النبي وقريش في بدر. فليس من شك إذن في أن الجهاد بين النبي وقريش قد كان دينياً خالصاً ما أقام النبي في مكة. فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينياً وسياسياً واقتصادياً، وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصوراً على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة للعربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تدع، والطرق التجارية لمن تخضع.

وعلى هذا النحو وحده تستطيع أن تفهم سيرة النبي منذ هاجر إلى المدينة

يرعوا هذه المصيبة ويلانموا بينها وبين منافقهم ومطامعهم ودينهم.

وإن فكل حركة من حركاتهم وكل مظهر من مظاهر حياتهم متأثر بالدين، متأثر بالسياسة. وإذا كانت حياتهم كما نصف تأثراً متصلاً بالدين والسياسة، واجتهاداً متصلاً في التوفيق بينهما، أو بعبارة أصح: في الاستفادة منهما جميعاً، فخلق بالمزيج السياسي أو الأدبي أو الاجتماعي أن يجعل مسألة الدين والسياسة عند العرب أساساً للبحث عن الفرع الذي يريد أن يبحث عنه من فروع التاريخ. وسنرى عدماً نتعمق بك قليلاً في هذا الموضوع أننا لسنا غلاة ولا مخطلين.

أول ما يحسن أن نلاحظه، هو هذا الجهاد العنيف الذي انصل بين النبي وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما في أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبي وأصحابه في مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدلياً خالصاً، وكان النبي يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه، يجادلهم بالقرآن ويقارعهم بهذه الآيات المحكمات، فيبلغ منهم ويفحهم ويضطرهم إلى الإعياء. وهو كلما بلغ من ذلك حفا انتصر له من قومه فريق حتى تكون له حزب ذو خطر، ولكنه لم يكن حزبا سياسيا، ولم يكن يطمع في ملك ولا تنقلب ولا قهر، أو لم يكن ذلك في دعوته. غير أن هذا الحزب كان كلما اشتدت قوته وقرى أسره اشتدت مناضلة قريش له وفتنتها إياه حتى كان ما تعلم من الهجرة الأولى ثم من هجرة النبي إلى المدينة.

فى الشعر الجاهلى

ماكان يعد المقاتلين من الأجر والمثوبة
عند الله، ويتحدث أن جبريل كان يؤيد
«حسان».

كثير الهجاء إذن واشد بين قريش
والأنصار لما كدرت الحرب واشتدت.
وأنت تعلم مقدار حظ العرب من العصبية
وحرصهم على الثأر للدماء المسفوقة،
وجذهم فى الدفاع عن الأعراض
المنتهكة. فليس غريباً أن تبلغ الصغينة
بين هذين الحيين من أهل الحجاز أقصى
ما كانت تستطيع أن تبلغ.

ولقد مضت قريش فى جهادها
بالسنان واللسان والأنف والأموال،
وأعانتها من أعانتها من العرب واليهود،
ولكنها لم توفق، وأمسّت ذات يوم إذا خيل
النبى قد أظلمت مكة، فنظر زعيمها
وحازمها أبو سفيان فإذا هو بين اثنتين:
إما أن يرضى فى المقاومة فتفنى مكة،
وإما أن يصانع ويصالح ويدخل فيما دخل
فيه الناس وينظر لعل هذا السلطان
السياسى الذى انتقل من مكة إلى المدينة
ومن قريش إلى الأنصار أن يعود إلى
قريش وإلى مكة مرة أخرى. أسلم
أبو سفيان وأسلمت معه قريش، وتمت
للبنى هذه الوحدة العربية، وأصبح الناس
جميعاً فى ظاهر الأمر إخواناً مؤتلفين فى
الدين.

ولعل النبى لو عمّر بعد فتح مكة زمناً
طويلاً لاستطاع أن يمحو تلك الضغائن،
وأن يوجه نفوس العرب وجهة أخرى؛
ولكنه توفى بعد الفتح بقليل، ولم يضع
قاعدة للخلافة، ولا دستوراً لهذه الأمة
التي جمعها بعد فرقة. فأى غرابة فى أن
تعود هذه الضغائن إلى الظهور، وفى أن
تستيقظ الفتنة بعد نومها، وفى أن يزول

هذا الرماد الذى كان يخفى تلك
الأحقاد!

وفى الحق أن النبى لم يكذب يدع هذه
الدنيا حتى اختلف المهاجرون من قريش
والأنصار من الأوس والخزرج فى
الخلافة أين تكون؟ ولمن تكون؟ وكاد
الأمر يفسد بين الفريقين لولا بقية من
دين وحزم نفر من قريش، ولولا أن القوة
الماضية كانت إذ ذاك إلى قريش. فما هى
إلا أن أذعنّت الأنصار وقبلوا أن تخرج
منهم الإمارة إلى قريش. وظهر أن الأمر
قد استقر بين الفريقين، وأنهم قد أجمعوا
على ذلك لا يخالفهم فيه إلا سعد بن
عبادة الأنصارى الذى أبى أن يبايع أبى
بكر، وأن يبايع عمر، وأن يصلى صلاة
المسلمين، وأن يحج بحجهم. وظل يمثل
للمعارضة قوى الشكينة ماضى العزيمة،
حتى قتل غيلة فى بعض أسفاره. فقلته
الجن فيما يزعم الرواة، وانصرفت قوة
قريش والأنصار إلى ما كان من انتفاض
للعرب على المسلمين أيام أبى بكر، وإلى
ما كان من الفتح أيام عمر. ولكن
المقيمين من أولئك وهؤلاء فى مكة
والمدينة لم يكونوا يستطيعون أن ينسوا
تلك الخصومة العتيقة التي كانت بينهم
أيام النبى، ولأنك الدماء التي سكفت فى
الغزوات.

وليس من شك فى أن حزم عمر قد
حال بين المهاجرين والأنصار، أو بعبارة
أصح: بين قريش والأنصار وبين الفتنة.
فالرواة يحدثونا أن عمر نهى عن رواية
الشعر الذى تهاجى به المسلمون
والمشركون أيام النبى. وهذه الرواية
نفسها تكثرت رواية أخرى، وهى أن قريشاً

والأنصار تذكروا ما كان قد هجا به
بعضهم بعضاً أيام النبى، وكانوا حرصاً
على روايته يحدون فى ذلك من اللذة
والشمانة ما لا يشعر به إلا صاحب
العصبية القوية إذا وتر أو انتصر.

وقد ذكر الرواة أن عمر مر ذات يوم
فإذا حمان فى نفر من المسلمين يتشدّم
شعراً فى مسجد النبى؛ فأخذ بأذنه وقال:
أرغاء كرجاء البعير؟ قال حسان: إليك
على يا عمر، فوالله لقد كنت أنشد فى
هذا المكان من هو خير منك قبرضنى؛
فمضى عمر وتركه. وفقه هذه الرواية
يسير لمن يلاحظ ما قدّمنا من أن
الأنصار كانوا موقرين، وأن عصبيتهم
كانت لا تظلمن إلى انصراف الأمر
عنهم، فكانوا يستعززون بنصرهم للنبى
وانتصافهم من قريش وما كان لهم من
البلاء قبل موت النبى وما أفادوا بأيديهم
وألستهم من مجد.

وكان عمر قريشياً تكهّر عصبته أن
تزدري قريش، وتكر ما أصابها من
هزيمة، وما أشيع عليها من ملكز. وكان
فوق هذا كله أميراً حازماً يريد أن يضبط
أمور الرعية، ولأن يؤسس ملك المسلمين
على شيء غير العصبية. وقد وفق بعض
التوفيق، ولكنه لم يظفر بكل ما كان
يريد.

تحدثت الرواة أن عبدالله بن الزبير
وضرباً بن الخطاب قضا المدينة أيام عمر
فذهبوا إلى أبى أحمد بن جحش، وكان
رجلاً شريفاً حمن الحديث بألفه الناس
ويتحدثون عنده، فلا جئناك لتدعوا لنا
حسان بن ثابت ليشننا ونشده؛ قال: هو
ما تريدان، وأرسل إلى حسان فجاء؛ قال

فى الشعر الجاهلى

ما يقول الرواة حين يقصون وقعة الحرّة إنه قد قتل فيها ثمانون من الذين شهدوا بدرًا، أى من الذين أذلوا قريشًا.

ولست فى حاجة إلى أن أقص عليك هذه القصة الأخرى التى تمثل لنا عمرو بن العاص وقد ضاق ذرعًا بالأنصار حتى كره اسمهم هذا، وطلب إلى معاوية أن يمسوه، واضطر النعمان بن بشير وهو الأنصارى الوحيد الذى شايح بلى أمية إلى أن يقول:

يا سعد لا تجب الدعاء فما لنا

نسب نجيب به سوى الأنصار

نسب تخبره الإله لقومنا

أثقل به نسبًا على الكفار!

إن الذين ثوروا بهدر منكم

يوم القليب هم وقود النار

وقد سمع معاوية هذا الشعر فلام عمروًا على تسرعه ليس غير. فلم يكن معاوية أقل بغضًا للأنصار وتعصبًا لقريش من مشيره عمرو، أو ولّى عهده يزيد. ولكن أصحاب هذه العصبية القرشية كانوا يتفاوتون فيما بينهم تفاوتًا شديدًا، فكان منهم السرف كيزيد، والمقتصد كعاصية. وكان منهم من يتجاوز الاقتصاد فى العصبية إلى شيء يشبه العطف على الأنصار والرفاء لهم. ولعل الزبير بن العوام كان من هؤلاء اللطافين على الأنصار الزائرين لهم الحافطين لعهدهم والزراعين لوصية النبى فهم؛ فقد يحدثنا الرواة أنه مرّ بنفر من المسلمين فإذا بهم حسنًا ينشدهم، وهم غير حافلين بما يقول؛ فلامهم على ذلك وذكرهم مرقع شعر حسان من النبى؛ وأثر ذلك فى نفس

كله إلى بنى أمية بعد تلك الفتن والحروب.

فى ذلك الوقت تغيرت خطة الخليفة السياسية أو بعبارة أدق: فثلث هذه الخطة التى كان يخطها عمر، وهى منع العرب أن يتذكروا ما كان بينهم من الضغائن قبل الإسلام. وعاد العرب إلى شرّ مما كانوا فيه فى جاهليتهم من التناقض والتفاخر فى جميع الأمصار الإسلامية. ويكنى أن أقص عليك ما كان من تناقض الشعراء من الأنصار وغيرهم عند معاوية ويزيد بن معاوية، لتطم إلى أى حدّ عاد العرب فى ذلك الوقت إلى عصبيتهم القديمة.

ولعلك قرأت تلك القصة التى تخبرنا بأن عبدالرحمن بن حسان شيب برملة بنت معاوية نكابة فى بلى أمية. فأما معاوية فاصطنع الحلم كعادته، وقال لعبدالرحمن: فأين أنت من أختها هذا؟ وأما يزيد فقد كان صورة لجده أبى سفيان، كان رجل عصبية وقوة وفنك وسط على الإسلام وما يهه للناس من سنن، فأغرى كعب بن جعول بهجاه الأنصار؛ فاستغفاه وقال: أتريد أن ترتضى كافرا بعد إسلام؟ فأغرى الأخطل وكان نصرانيًا فأجابه وهجا الأنصار هجاءً مقذعًا مشهورًا.

قلت إن يزيد كان صورة صادقة لجده أبى سفيان، يؤثر العصبية على كل شيء، وأنت لا تنكر أن يزيد هو صاحب وقعة الحرّة التى انتهكت فيها حرمان الأنصار فى المدينة، والتى انتفمت فيها قريش من الذين انتصروا عليها فى بدر، والذى لم تقم للأنصار بعدها قائمة. ولأمر

هذان أخوك قد أقبلنا من مكة يريدان أن يسمعناك ويسمعناك؛ قال حسان: إن شئتما فأبدًا وإن شئتما بدانت؛ قالوا: بل نبدأ، فأخذنا ينشدانه مما قالت قريش فى الأنصار حتى فار وأخذ يغلى كالمرجل، فلما فرغا استوى كل منهما على راحلته ومضيا إلى مكة. وذهب حسان مخضبًا إلى عمر وقص عليه الخبر؛ قال عمر: سأردهما عليك إن شاء الله. ثم أرسل من رثهما؛ حتى إذا كانا بين يدى عمر ومعه نفر من أصحاب النبى؛ قال لحسان: أنشدكما ما شئت؛ فأنشدهما حتى اشتقى. وقال عمر بعد ذلك: فيما يحدثنا صاحب الأغاني: قد كنت نهيتكم عن رواية هذا الشعر لأنه يورق الضغائن، فأما إذ أبوا فأكبره. وسواء أقال عمر هذا أم لم يقله، فقد كان الأنصار يكتبون هجاءهم لقريش ويحرصون على ألا ينزع.

قال ابن سلام: وقد نظرت قريش فإذا حظها من الشعر قليل فى الجاهلية، فاستكدرت منه فى الإسلام. وليس من شك عندى فى أنها استكدرت بنوع خاص من هذا الشعر الذى يهيج فيه الأنصار.

ولما قتل عمر وانتهت الخلافة بعد المشقة إلى عثمان، تقدمت الفكرة السياسية التى كانت تشغل أبى سفيان خطوة أخرى، فلم تصبح الخلافة فى قريش فحسب، بل أصبحت فى بنى أمية خاصة. واشتدت عصبية قريش، واشتدت عصبية الأمويين، واشتدت العصبيات الأخرى بين العرب، وقد هدأت حركة الفتح، وأخذ العرب يفرغ بعضهم لبعض. وكان من نتائج ذلك ما تعلم من قتل عثمان واقتراق المسلمين وانتهاء الأمر

في الشعر الجاهلي

حسان فقال يمدحه - وأحب أن تلتفت إلى أول هذا الشعر، فهو حسن الدلالة على ما أريد أن أثبت منه من دخول الحزن على نفوس الأنصار لهذا الموقف الجديد الذي وفقته منهم قريش :-

أقام على عهد النبي وهديه
حواريه والقول بالفعل بعدل

أقام على منهاجه وطريقه
بوالى ولي الحق والحق أعدل
هو الغائب المشهور والبطل الذي

يصول إذا ما كان يوم محجل
إذا كشفت عن ساقها الحرب حجل

بأبيض سباق إلى الموت يرقل
وان امرأ كانت صفية أمه

ومن أسد في بيتها امرقل
له من رسول الله قرى قريبة

ومن نصره الإسلام مجد مؤئل
فكم كربة ذب الزبير بسيفه

عن المصطفى والله يعلى فيجزل
فما مثله فيهم ولا كان قبله

وليس يكون الدهر مادام يدبل
شائك خير من فعال معاشر

وفعلك وابن الهاشمية أفضل
فانظر إلى هذين البيتين في أول

المقطوعة كيف يمدحان ذكر حسان لعهد النبي وحزنه عليه وأسفه على ما فات

الأنصار من موالاة النبي لهم وإنصافهم. ولكن بقية هذه الأبيات تدعو إلى شيء من الاستطراد لأن به، لأنه لا يحتاج إلى الموضوع كبيراً؛ فقد يظهر من قراءة هذه

الأبيات أنه قصد بها إلى الإلحاح في مدح

الزبير وإحصاء مآثره وقد يظهر أن في آخرها ضغناً لا يلائم قوة أولها.

وقد روى هذه القصيدة نضر من آل الزبير ومن أحفاد عبد الله بن الزبير بالدقة. أفقتسب بعد أن تكون عصبية الزبيريين قد مدت هذه الأبيات وطولتها وتجاوزت بها ما كان قد أراد حسان من الاعتراف بالجميل إلى ما كانت تريد العصبية الزبيرية من تفضيل الزبير على منافسيه أو على منافسي ابنه عبدالله بنوع خاص.

واستطراد آخر لا بأس به؛ لأنه يثبت ما نحن فيه أيضاً؛ فقد ذكرت لك ما كان من هجاء الأخطل للأنصار. وهم يحدثون - كما رأيت - أن النعمان بن بشير غضب لهذا الهجاء وأشد بين يدي معاوية أبياتاً نرويه لك، فسترى فيها مثل ما رأيت في أبيات حسان من أثر هذه العصبية التي تضيف إلى الشعراء ما لم يقولوا. وقد كان النعمان بن بشير في الأنصار يتعصب لقريش وابني أمية؛ أو قل يمالئهم التماساً للتفجع عندهم. وقد تحدثوا أنه كان الأنصاري الوحيد الذي شهد صفين؛ مع معاوية، كما كان الزبير من هذه القلة القرشية التي كانت تعطف على الأنصار ذكراً لعهد النبي، أو احتفاظاً بمودة الأنصار ليوم الحاجة. قال النعمان بن بشير لمعاوية:

معاوي إلا نطقت الحق تعترف
لحي الأزد مشدوداً عليها العمام

أبشمتنا عبد الأرقام ضلة
وماذا الذي تجدي عليك الأرقام؟

فما لي تأردن قطع لسانيه
فدوتك من ترضيه عنك الدرام

وراع رويداً ؟ نسمنا دنية

لعلك في غيب الحوادث نادم

مضى تلقى منا عصبه خذرجية

أو الأوس يوماً تخترمتك استخارم

وتلكاك خيل كالمظا مستطيرة

شماطيط أرسال عليها الشكادم

بسموها العمران عمرو بن عامر

وعمران حتى تستباح المعارم

ويبدو من القود العزيزة حجلها

وتبيض من هول السيوف المكادم

فتطلب شغب الصدع بعد التمام

فتغريه فالآن والأمر سالم

والا فتدوي لامة تبعية

توارث أبائي وأبيض صارم

وأسمر خطي كأن كمعويه

نوى القتب فيها نهذي خوارم

فإن كنت لم تشهد بدور وقيمة

أذنت قريش والأذرف رواعم

فسائل بنا حين لوى بن غالب

وأنت بما يخفى من الأمر عالم

ألم تستبد يوم بدر سبيلنا

وليك عما ناب قومك قاتم

ضربناكم حتى تملكن جمعكم

وطارت أكف منكم وجماجم

وعادت على البيت الحرام عرائس

وأنت على خوف عليك التمام

وعضت قريش بالأنامل بقضة

ومن قبل ما عضت عليك الأدام

فقتل لها في كل أمر تكيدة

مكان الشجا والأمر فيه تفاقم

في الشعر الجاهلي

كان الصديقان يتصيدان بكلب لهما،
فقال القرشي لصاحبه:

أزجر كلابك إنها قططية
بَقَعَ ومثل كلابكم لم تصعد
فرد عليه ابن حسان:

من كان يأكل من فريسة صيده
فالتزم بفئونا عن المتصيد
إننا أناس رقيقون وأكهم
كلابكم في الوثغ والمترده
حزنناكم للضب تحترشونه
والريف بمنكم بكل مهند
وعظم الشر بين الصديقين منذ ذلك
اليوم.

ولعل عبد الرحمن بن حسان قد أحسن
تصوير نفسية الأنصار حين قال:
صار الذئيل عزيزاً والغزير به
ذل وصار فروع الناس أذنابا
إني املتصم حتى يبين لكم
فيكم متى كنتم لئاس أربابا

وفارقوا ظلكم ثم انظروا وسلوا
عنا وعكم قديم العلم أنسابا
على أن الأمر تجاوز هذين
الشاعرين، فاستعان القرشي بشعراء من
مضر وريعة. ثم تجاوز الأمر الشعر
والشعراء وانتهى إلى معاوية، فأرسل إلى
سعيد بن العاصي، وكان واليه على
المدينة، يأمره بأن يضرب كلاً من
الشاعرين مائة سوط، وكان سعيد عطوفاً
على الأنصار في أيام معاوية كما كان
الزبير عطوفاً عليهم أيام عمر، وكانت
بين سعيد وعبد الرحمن بن حسان مودة

المصيبة بين قريش والأنصار وتأثيرها
في الشعر والشعراء، ولا أريد أن أدع هذه
المصيبة دون أن أذكر ما كان بين عبد
الرحمن بن حسان وعبد الرحمن بن
الحكم أخى الخليفة مروان من هذا النضال
العنيف الذي لم يبق لنا منه إلا آثار
منقولة.

والرواة يختلفون في أصل هذه
المهاجة بين هذين الرجلين. وهم
مضطربون إلى أن يختلفوا؛ فقد دخلت
المصيبة في الرواية أيضاً، أما الأنصار
فكانوا يتحدثون أن هذين الرجلين كانا
صديقين؛ ولكن عبد الرحمن بن حسان
الأنصاري كان يحب امرأة صاحبه
القرشي ويخطف إليها؛ فبلغ ذلك صاحبه
فرأسل امرأة عبد الرحمن بن حسان؛
وأنبأت هذه زوجها فاحتيال حتى حمل
امرأة صاحبة على أن تزوره في بيته؛
وأخفاها في إحدى المجر؛ واحتالت
امراته حتى حملت القرشي على أن
يزورها؛ فلما استقر به المقام عندما أقبل
زوجها فأرادت أن تخفيه فأحلقته في
إحدى الحجر، فإذا هو يرى امرأته؛ ففسد
الأمر بين الصديقين. وأما قريش فكانت
تروى القصة نفسها، ولكنها تكسها
وتظهر صاحبها مظهر الوفي لصديقه
بأنه كانت تأتيه رسائل امرأة عبد
الرحمن بن حسان فلا يجيبها إلى ما
كانت تريد رعاية لحرمة الصديق.

وليس من شك في أن هذه القصة
خيال كانت تتكلم به الأنصار وقريش بعد
أن هدأت نار الخصومة العلنية بينهما،
وأن ما يرويه صاحب الأغاني عن أصل
هذه المهاجة بعيد كل البعد عن النساء:

فما إن رمى رام فأوى صفاتنا
ولا ضامنا يوماً من الدهر ضائم
وإني لأغضى عن أمور كثيرة
سترقى بها يوماً إليك السلام
أصابع فيها عبد شمس وإني
لنكالتني في النفس متى أكاثم
فما أنت والأمر الذي لست أهله
ولكن ولي الحق والأمر هاشم
إنهم يصبر الأمر بعد شتاته،
فمن لك بالأمر الذي هو لازم
بهم شرع الله الهدى فامدني بهم
ومتهم له هادٍ إمام وخاتم

فظاهر جداً أن هذه الأبيات الثلاثة
الأخيرة على أقل تقدير قد حملت على
النعمان بن بشير حملاً، حملها عليه
الشيعة. ومع أننا نعلم أن الأنصار حين
أخطأهم الحكم فاضطربوا على قريش
مالوا بطبيعة موقفهم السياسي إلى تأييد
الحزب المناوئ لبني أمية، فانضموا إلى
على، فلما نشك في أن النضال بين بشير
لم يكن هاشمي المذهب ولا علوي للرائي،
إنما كان أموياً أو بعبارة أصح: سفيانيّاً.
فلما أحس انتقال الأمر من آل أبي سفيان
إلى مروان بن الحكم تحول عن الأمويين
إلى ابن الزبير وقتل في ذلك.

فأنت ترى إلى أي حد كانت للمصيبة
قد انتهت بقريش والأنصار. وأنت ترى
تأثيرها في الشعر والشعراء. وأن ترى من
هذين الاستطراذين كيف استغللت
المصيبة الزبيرية والهاشمية شر حسان
وشعر النعمان بن بشير لمهاجمة
خصومها ولكني لم أفرغ بعد من أمر هذه

في الشعر الجاهلي

كان لها من التأثير في حياة المسلمين أيام بنى أمية، لا نقول في المدينة ومكة ودمشق، بل نقول في مصر وأفريقيا والأندلس. ويستطيع للكاتب في تاريخ الأدب أن يضع سفرا مستقلا في ما كان لهذه العصبية بين قريش والأنصار من التأثير في شعر الفرقيين الذي قالوه في الإسلام، وفي الشعر الذي انتحله الفرقيان على شعرائهما في الجاهلية. هذا دون أن يتجاوز المؤرخ السياسي أو الأدبي الخصومة بين قريش والأنصار، فكيف إذا تجاوزها إلى الخصومة بين القبائل الأخرى؛ ذلك أن العصبية لم تكن مقصورة على أهل مكة والمدينة، ولكنها تجاوزتهم إلى العرب كافة، فتعصبت العدنانية على اليمنية؛ وتعصبت مصر على بقية عدنان؛ وتعصبت ربيعة على مصر. وانقسمت مصر نفسها فكانت فيها العصبية القيسية والتميمية والقرشية. وانقسمت ربيعة فكانت فيها عصبية تغلب وعصبية بكر. وكل مثل ذلك في اليمن؛ فقد كانت للأزد عصبيتها، ولعمير عصبيتها، ولقضاعا عصبيتها.

وكانت كل هذه العصبيات تتشعب وتتفرع وتتمد أطرافها وتتشكل بأشكال الظروف السياسية والإقليمية التي تحيط بها؛ فلها شكل في الشام، وآخر في العراق، وثالث في خراسان، ورابع في الأندلس. وأنت تعلم حق العلم أن هذه العصبية هي التي أزلت سلطان بني أمية؛ لأنهم عدلوا عن سياسة الدنبي التي كانت تريد محو العصبيات، وأرادوا أن يعزوا بفريق من العرب على فريق. وقوا العصبية ثم عجزوا عن منبسطها، فأدافت منهم، بل أدالت من العرب للفرس.

يا بن أبي سفيان ما مثلكا
جار عليه ملك أو أمير
أذكر بنا مكرم أفراسنا
بالخو إذا أنت إلينا فكيبر
وأذكر غداة الساعدي الذي
أتركم بالأمر فيها بشير
فاحذر عليهم مثل بدر وقد
مر بكم يوم بيدر عسير
إن ابن حسان له ثائر
فأعطه الحق تصح الصدور
ومثل أيام لنا شئت
ملكنا لكم أمرك فيها صغير
أما ترى الأزد وأضياعها
تجول خزرًا كما ظلمات تزير
وصول حولى منهم مشير
إن صلت صالوا وهم لي نصير
يا بني لنا الضيم فلا نعتلى
عز متيع وعديد كثير
وعنصر في عز جرثومة
عادية تنقل عنها الصخور
ولنتهى أمر معاوية إلى مروان، فضرب
لأهه خمسين سوطًا، واستمعى عبد الرحمن
بن حسان في الباقي فغفا، ولكنه أخذ يذبح
في المدينة أن مروان قد ضربه حد الحر مائة
سوط وضرب أخاه حد العبد خمسين. فشقت
هذه المقالة على عبد الرحمن بن الحكم وأقبل
على أخيه فطلب إليه أن يتم عليه المائة
فقط. واتصل الهجاء بين الرجلين.

ولقد يستطيع الكاتب في التاريخ
السياسي أن يضع كتابًا خاصًا منجمًا في
هذه العصبية بين قريش والأنصار، وما

فكره أن يضربه، ويكره أيضًا أن يضرب
القرشي فضل أمر معاوية. غير أنه لم يلبث
أن تركه ولاية المدينة لمروان بن الحكم الذي
أسرع فتمصّب لأخيه ومضرب عبد
الرحمن ابن حسان مائة سوط. هنا تذكر
عبد الرحمن بن حسان أن للأنصار سفيرًا
في الشام هو النعمان بن بشير فكتب إليه:

ليت شعري أهأب أنت بالشا
م خليني أم راقد نعمان
أية ما تكن فقد يرجع إلنا
لب يومًا ويوقف الوسنان
إن عمرك وعامرك أبونا
وحراما قدما على العهد كانوا
إنهم سائنوك أم قلة التكت
اب أم أنت عاتب غضبان
أم جفام أم أعوزتك القرايط
س أم أسرى به عليك هوان
يوم أتيت أن سألني رضى
ت واتكمت بذلك الركبان
ثم قالوا إن ابن عمك في بد
وى أمور أتى بها الصدقان
فسميت الأرحام والود والصد
بة فيما أتت به الأزمان
إنما الريح فاعلمن قناة
أو كبعض العبدان لولا السنان
قالوا: فدخل النعمان بن بشير على
معاوية، فذكر له أن سعيدا عمل أمره، وأن
مروان أنفذ في الأنصارى وحده، قال
معاوية: فتريد ماذا؟ قال للنعمان: أريد أن
تزم على مروان ليمتنين أمرك في الرجلين
جميعا. ويروى أن للنعمان قال في ذلك هذه
الآيات:

في الشعر الجاهلي

أولية الشعر العربي. فروى أبهاك تنسب لجذيمة الأبرش، وأخرى تنسب لزهير ابن جنداب، ونحو هذا وسعري أننا نحن لا نستطيع أن نقبل هذا الشعر، كما أن ابن سلام لم يستطع أن يقبل شعر عاد وثمود.

ومهما يكن من شيء فإن هذا الفصل الطويل ينتهي بنا إلى نتيجة نتفق أنها لا تقبل الشك، وهي أن العصبية وما يتصل بها من المنافع السياسية قد كانت من أهم الأسباب التي حملت العرب على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأيت أن اللقمة قد سبقونا إلى هذه النتيجة. وأريد أن ترى أنهم قد شقوا بها شقاء كدرك. فابن سلام يحدثنا بأن أهل العلم قادرون على أن يميزوا الشعر الذي ينتحله الرواة في سهولة، ولكنهم يجدون مشقة وعسراً في تمييز الشعر الذي ينتحله العرب أنفسهم، ونحن لا نقف عند استخلاص هذه النتيجة وتسجيلها، وإنما نستخلص منها قاعدة علمية وهي أن مؤرخ الآداب مضطر حين يقرأ الشعر الذي يسمى جاهلياً أن يشك أن صحته كلما رأى شيئاً من شأنه تقوية العصبية أو تأييد فريق من العرب على فريق. ويجب أن يشك هذا الشك كلما كانت القبيلة أو العصبية التي يؤيدها هذا الشعر قبيلة أو عصبية قد لعبت. كما يقولون - دوراً في الحياة السياسية للمسلمين.

٣ =

الجدير وانتحال الشعر

ولم تكن المواقف والمنافع الدينية أقل من المواقف والمنافع السياسية أثراً في تكلف الشعر وانتحاله وإضافته إلى

ولا بن سلام مذهب من الاستدلال لإثبات أن أكثر الشعر قد ضاع لا بأس بأن تلم به إمامة قصيرة. فهو يرى أن طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين ولشدهم تقدماً. وهو يرى أن الرواة الصحيحين لم يحفظوا لهذه الشعارين إلا قصائد بقدر عشر. فهو يقول: إن لم يكن هذان الشاعران قد قالا إلا ما يحفظ لهما فهما لا يستحقان هذه الشهرة وهذا التقدم؛ وإن قد قالا شعراً كثيراً ولكنه ضاع، ولم يبق منه إلا هذا القليل. وشق على الرواة أو على غير الرواة ألا يروى لهذه الشعارين إلا قصائد بقدر عشر فأضافوا إليهما ما لم يقولوا، وحمل عليها كما يقول ابن سلام حمل كثير.

ولكن ابن سلام لا يقف عند هذا الحد، بل هو يندد ما كان يرويه ابن إسحاق وغيره من أصحاب السير من الشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وغيرهم، ويؤكد أن هذا الشعر منحول مختلق. وأى دليل على ذلك أوضح من هذه النصوص القرآنية التي تثبت أن الله قد أباد عاداً وثمود ولم يبق منهم بقية!

وسنعرض بعد قليل لهذا النحو من شعر عاد وثمود وغير عاد وثمود. ولكننا إنما ذكرناه الآن للبين كيف كان القدماء يكتفون كما نكتين ويحسون كما نحس أن هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين أكثره منحول، لأسباب منها السياسية ومنها غير السياسية. كان القدماء يكتفون بهذا. ولكن مناهجهم في النقد كانت أضف من مناهجنا؛ فكانوا يدمجون ثم يقصرون عن الغاية. ومن هنا زعم ابن سلام أنه يستطيع أن يروي لنا شيئاً من

وإذا كان هذا تأثير العصبية في الحياة السياسية وقد رأيت طرفاً يسيراً من تأثيرها في الشعر والشعراء، فأنت تستطيع أن تتصور هذه القبائل العربية في هذا الجهاد السياسي العنيف، تحرص كل واحدة منها على أن يكون قديمها في الجاهلية خير قديم، وعلى أن يكون مجدها في الجاهلية رفيعاً مؤثلاً بعيد العهد. وقد أرادت الظروف أن يصنع الشعر الجاهلي، لأن العرب لم تكن تكتب شعرها بعد، وإنما كانت ترويه حفظاً. فلما كان ما كان في الإسلام من حرب الردة ثم الفسوح ثم الغن، قتل من الرواة والحفاظ خلق كبير. ثم إطمأنت العرب في الأمصار أيام بني أمية وراجعت شعرها، فإذا أكثره قد ضاع، وإذا أقله قد بقي. وهي بعد في حاجة إلى الشعر. تقدمه وقدوا لهذه العصبية المضطربة. فاستكثرت من الشعر وقالت منه القصائد الطوال وغير الطوال ونحتلتها شعراءها القدماء.

ليس هذا شيئاً نفترضه نحن أو نستنبطه استنباطاً، وإنما هو شيء كان يعتقده القدماء أنفسهم. وقد حدثنا به محمد بن سلام في كتابه «طبقات الشعراء». وهو يحدثنا بأكثر من هذا؛ يحدثنا بأن قريشاً كانت أقل العرب شعراً في الجاهلية، فاضطرها ذلك إلى أن تكون أكثر العرب انتحالاً للشعر في الإسلام. وابن سلام يحدثنا عن يونس بن حبيب أنه نقل عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول: ما بقي لكم من شعر الجاهلية إلا أقله ولو جامكم وإفرا لجامكم علم وشعر كثير.

في الشعر الجاهلي

قد قتلنا سيد الفرج سعد بن عباد
ورمناه بسهمين فلم نخطف لؤاد
وكذلك قالت الجن شعراً رثت فيه
عمر بن الخطاب:

أبعد قتيل بالمدينة أظلمت
له الأرض تهتز الضياء بأسوق
جزى الله خيراً من إمام وباركت
يد الله في ذاك الأديم الممرك
فمن يسع أو يركب جناحي نعام
لنفره ما حاولت بالأسس يسقي
قضيت أموراً ثم غادرت بعدها

بوائق في أحكامها لم تفتق
وما كنت أخشى أن تكون وفاته
يكنى سبتي أترقي العين مطرق
والعجب أن أصحاب الرواية مقتنعون
بأن هذا الكلام من شعر الجن. وهم
يتحدثون في شيء من الإنكار والسفيرة
بأن الناس قد أضافوا هذا الشعر إلى
الشماخ بن ضرار.

ولعل إلى ما نحن فيه فقد أظهرناك
على نحو من اتحال للشعر على الجن
والإنس باسم الدين. والفرض من هذا
الانتحال - فيما نرجح - إنما هو إرضاء
حاجات العامة الذين يريدون للمعجزة في
كل شيء، ولا يكرهون أن يقال لهم إن
من دلائل صدق النبي في رسالته أنه
كان منظراً قبل أن يجيء بهدر طويل،
تحدثت بهذا الانتظار شياطين الجن
وكهان الإنس وأحبار اليهود ورجال
النصارى.

وكانت تقول الشعر، وكان شعرها أجود
من شعر الإنس؛ بل كان شعرها هم
الذين يلهمون شعراء الإنس فأنت تعرف
قصة عبيد وهبيد. وأنت تعرف أن
الأعراب والرواة قد لهاوا بعد الإسلام
بتسمية الشياطين الذين كانوا يلهمون
الشعراء قبل النبوة ويعدها. وفي القرآن
سورة تسمى «سورة الجن» أنبأت بأن
الجن استمعوا للنبي وهو يقرئ القرآن فالتوا
قربهم وأملاوا بآله ودرسوه، وعادوا
فأنذروا قومهم فدعوه إلى الدين الجديد.
وهذه السورة تدعي أيضاً بأن الجن كانوا
يصيحون في السماء يسترقون السمع، ثم
يهبطون وقد أمروا إماماً يخلف قوة
وضعفاً بأسرار اللغيب؛ فلما قارب زمن
النبوة حيل بينهم وبين استراق السمع
فرجموا بهذه الشهب وانقطعت أخبار
السماء عن أهل الأرض حيناً. فلم يكد
القصاص والرواة يقرءون هذه السورة وما
يشبهها من الآيات التي فيها حديث عن
الجن حتى ذهبوا في تأويلها كل مذهب
واستغلوا استغلالاً لا حد له، وأنطقوا
الجن بصنروب من الشعر وفنون من
السمع، ووضعوا على النبي نضه أحاديث
لم يكن يذ منها لتأويل آيات القرآن على
النحو الذي يريدونه ويقصدون إليه.

وأعجب من هذا أن السواة نفسها قد
أخذت الجن أداة من أدواتها وأطقمتها
بالشعر في العصر الإسلامي نفسه. فقد
أشرنا في الفصل السابق إلى ما كان من
قتل سعد بن عباد، ذلك الأنصاري الذي
أبى أن يدعن بالخلافة لقرشي، ولما إنهم
تحدثوا أن الجن قتله. وهم لم يكتفوا بهذا
الحديث، وإنما رويوا شعراً قالته للجن
تفخر فيه بقتل سعد بن عباد: هذا:

الجاهليين، لا نقول في العصور المتأخرة
وحدها، بل فيها وفي العصر الأموي
أيضاً. وربما ارتقى عصر الانتحال المتأثر
بالدين إلى أيام الخلفاء الراشدين أيضاً.
ولو أن لدينا من سمة الوقت وفراغ البال
ما يحتاج إليه هذا الموضوع للهونا وأهينا
القارئ بنوع من البحث لا يخلو من فائدة
علمية أدبية قيمة، وهو أن نضع تاريخاً
لهذا الانتحال المتأثر بالدين.

فحين نرى أنه تشكل أشكالاً مختلفة
دعت إليها الظروف المختلفة التي أحاطت
بالحياة الدينية للعرب خاصة والمسلمين
عامة. فكان هذا الانتحال في بعض
أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة
وصدق النبي؛ وكان هذا النوع موجهاً إلى
عامة الناس. وأنت تستطيع أن تحمل
على هذا كل ما يروى من هذا الشعر
الذي قيل في الجاهلية ممهداً لبخة النبي
وكل ما يتصل به من هذه الأخبار
والأساطير التي تروى لتقنع العامة بأن
علماء العرب وكهاناتهم وأحبار اليهود
ورهبان النصارى كانوا ينتظرون بعثة
نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة.
وفي سيرة ابن هشام وغيرها من كتب
التاريخ والسير ضروب كثيرة من هذا
النوع. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا
لونا آخر من الشعر المنحل لم يصف إلى
الجاهليين من عرب الإنس وإنما أضيف
إلى الجاهليين من عرب الجن. فقد يظهر
أن الأمة العربية لم تكن أمة من الناس
الذين ينتسبون إلى آدم ليس غير، وإنما
كان بإزاء هذه الأمة الإنسانية أمة أخرى
من الجن كانت تحيا حياة الأمة الإنسانية
وتخضع لما تخضع له من السورات،
وتعس مثلما تعس، وتتوقع مثل ما تتوقع.

في الشعر الجاهلي

وكما أن القصص والمُتَحَلِّين قد اعتمدوا على الآيات التي ذُكرت فيها الجن ليخترعوا ما اخترعوا من شر الجن وأخبارهم المتصلة بالدين فهم قد اعتمدوا على القرآن أيضا فيما رويوا وانتحلوا من الأخبار والأشعار والأحاديث التي تضاف إلى الأخبار والزماني. فالقرآن يحدثنا بأن اليهود والنصارى يهودون النبي مكتوباً عندهم في التوراة والإنجيل. وإن فُجِب أن تفتقر القصص والأساطير وما يتصل بها من الشعر لوقعت أن المتحلفين من الأخبار والأخبار كانوا يتوقعون بعثة النبي ويدعون الناس إلى الإيمان به حتى قبل أن يظلم الناس زمانه.

ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين، وهو ما يتصل بتسليم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن يكون قصي صفوة قريش. وقريش صفوة مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها. وأخذ القصص يجتهدون في تثبيت هذا النوع من التصنيفة والتفقيع وما يتصل منه بأسرة النبي خاصة، فيصنعون إلى عبد الله وعبد المطلب وهاشم وعبد مناف وقصي من الأخبار ما يرفع شأنهم ويطيح مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة. وأنت تعلم أن طبيعة القصص عند العرب تستحب الشعر، ولا سيما إذا كانت العامة هي التي تراء بهذا القصص.

وهذا تتظاهر العواطف الدينية والعواطف السياسية على انتحال الشعر. فقد أولدت الظروف أن تكون الخلافة والملك في قسريش رهط النبي، وأن تختلف قريش حول هذا الملك، فيستقر حيناً في بني أمية وينتقل منهم إلى بني هاشم رهط النبي الأئمة. ويشد التنافس بين أولئك وهؤلاء، ويتخذ أولئك وهؤلاء القصص وسيلة من وسائل الجهاد السياسي. فأما في أيام بني أمية فيجتهد القصص في إثبات ما كان لأمية من مجد في الجاهلية. وأما في أيام العباسيين فيجتهد القصص في إثبات ما كان لبني هاشم من مجد في الجاهلية. وتشد الخصومة بين قصاص هذين الحزبين السياسيين، وتكثر الروايات والأخبار والأشعار.

ثم لا يقتصر الأمر على هذين الصنفين من بني عبد مناف، فالأرستقراطية القرشية كلها طمرجة إلى المجد حريصة على أن يكون لها حظ منه في قديمها كما أن لها حظاً منه في حديثها. وإن فالبطون القرشية على اختلافها لتتعلل الأخبار والأشعار وتخرى القصص وغير القصص بانتحالها. ولا أصل لهذا كله إلا أن قريشاً رهط النبي من ناحية، وأن الملك قد استقر فيها من ناحية أخرى. فانظر إلى تمان العواطف الدينية والسياسية على انتحال الشعر أيام بني أمية وبني العباس.

ولست في حاجة إلى أن أضرب لك الأمثال. فأنت تستطيع أن تنظر في سيرة ابن هشام وغيرها من كتب السور والتاريخ لترى من هذا الشيء الكثير.

وإنما أضرب لك مثلاً واحداً يوضح ما ذهبت إليه من أن بطون قريش كانت تحت على انتحال الشعر منافسة للأسرة المالكة أموية كانت أو هاشمية. وهذه القصة التي سأرويها تفس رهط بني مخزوم من قريش، وهي تصليح مثلاً صادقاً قرياً لحرص قريش على انتحال الشعر لا تتخرج في ذلك ولا ترعى فيه صدقاً ولا دينا.

تحدث صاحب الأغاني بإسناد له عن عبد العزيز بن أبي نهشل قال: قال لي أبو بكر بن عبد الرحمن ابن الحارث ابن هشام وجعله أطلب منه مغماً: بأخال هذه أربعة آلاف درهم وأنشد هذه الأبيات الأربعة وكل سمعت حسناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ فقلت أعوذ بالله أن أفكرك على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول سمعت عائشة تنشدها فطعت. فقال: لا إلا أن تقول سمعت حسناً ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس؛ فأبى علي وأبى عليه. فأقمنا لذلك لا نتكلم عدّة ليال فأرسل إلى فقال قل أباكاً تمدح بها هاشماً - يعني ابن المغيرة - وبني أمية؛ فقلت سهم لي؛ فسماهم، وقال لجمعها في عكاظ واجعلها لأبيك؛ فقلت:

ألا لله قسوم و

لدت أخت بني سهم

هشام وأبو عبيد

مناف مذرّة القصم

وفو الرمحون أشباهك

على القوة والحزم

في الشعر الجاهلي

فهذان يذودان
وذا عن كُثْبٍ يرمى
أسود تزدى الأقرى
ن مناعون للهضم
وهم يوم عكاظ
منعوا الناس من الهزم
وهم من ولدوا أكشبا
بسر الحسب الضخم
فإن أحلف وببت لله
لا أحلف على إثم
لما من أخوة تبني
قصور الشام والردم
بأزكى من بني ربيعة
أو أوثن في العلم

قال: ثم جئت فقلت: هذه قالها أبي؛ فقال لا، ولكن قل قالها ابن الزبير؛ قال فهي إلى الآن منسوبة في كتب الناس إلى ابن الزبير.

فانظر إلى عبدالرحمن ابن الحارث ابن هشام كيف أراد صاحبه على أن يكذب ويشتل الشعر على حسان؛ ثم لا يكفي هذا الانتحال حتى يذيع صاحبه أنه سمع حسانا ينشد هذا الشعر بين يدي النبي، كل ذلك بأربعة الآلاف درهم. ولكن صاحبنا كره أن يكذب على النبي بهذا المقدار، واستباح أن يكذب على عائشة. وعبد الرحمن لا يرضيه إلا الكذب على النبي؛ فاختصما. وكلامهما شديد العجاجة إلى صاحبه، هذا يريد شعراً لشاعر معروف، والآخر يريد قال؛ فيبتغقان آخر الأمر على أن يدخل الشعر

عبد الله بن الزبير شاعر قريش. ومثل هذا كثير.

نحو آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وهو هذا الذي يلجأ إليه القصاص لتفسير ما يجدونه مكتوباً في القرآن من أخبار الأمم القديمة البائدة كعاد وثمود ومن إليهم. فالرواة يضيفون إليهم شعراً كثيراً. وقد كفانا ابن سلام نقده وتحليله حين جد في طبقات الشعراء في إثبات أن هذا الشعر وما يشبهه مما يضاف إلى تبع وحميز موضوع متحمل، وضحه ابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص لا يكفون بالشعر يضيفونه إلى عاد وثمود وتبع وحميز، وإنما هم يضيفون الشعر إلى آدم نفسه، فهم يزعمون أنه رقى هابيل حين قتل أخوه قابيل. ونظن أن من الإطالة والإملال أن ننف عدد هذا النحو من الصف.

ونحو آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر، وذلك حين ظهرت للحياة العلمية عدد العرب بعد أن انتصفت الأسباب بينهم وبين الأمم المغلوبة. فأرادوا هم أو الموالى أو أولئك وهؤلاء أن يدرسوا القرآن درساً لغوياً ويثبتوا صحة ألفاظه ومعانيه. ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب. فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب ويثبت أن هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل إلى الشك في عريبتها. وأنت توافقني في غير مشقة على أن من المصور كما قدمت في الكتاب الأول أن نطمئن إلى كل هذا الشعر الذي يستشهد

به الرواة والمفسرون على ألفاظ القرآن ومعانيه. وقد عرفت رأينا في ذلك وفي قصة عبدالله بن عباس ونافع ابن الأزرق، فلا حاجة إلى أن نعيد القول فيه. وإنما نعيد شيئاً واحداً وهو أننا نحكد أنه إذا كان هناك نص عربي لا تقبل. لفته شكاً ولا ريباً وهو ذلك أوثق مصدر اللغة العربية فهو القرآن. وينصوص القرآن وألفاظه يجب أن نستشهد على صحة ما يسمونه الشعر الجاهلي بدل أن نستشهد بهذا الشعر على نصوص القرآن.

ولست أفهم كيف يمكن أن يتسرب الشك إلى عالم جاد في عربية للقرآن واستقامة ألفاظه وأساليبه ونظمه على ما عرفت العرب أيام النبي من لفظ ونظم وأسلوب؛ وإنما هناك مسألة أخرى وهي أن العلماء وأصحاب التأويل من الموالى بدوع خاص لم ينفقوا في كثير من الأحيان على فهم القرآن وتأويل نصوصه، فكانت بينهم خصومات في التأويل والتفسير. وعن هذه الخصومات نشأت خصومات أخرى بين الفقهاء وأصحاب التشريع.

وهنا نوع جديد من تأثير الدين في انتحال الشعر. فهذه الخصومات بين العلماء كان لها تأثير غير قليل في مكانة العالم وشهرته ورأي الناس فيه وثقة الأمراء والخلفاء بلمه. ومن هنا كان هؤلاء العلماء حرصاً على أن يظهروا دائماً منظر الملتصقين في خصوماتهم الموقنين إلى الحق والصواب فيما يذهبون إليه من رأي. وأى شيء يتيح لهم هذا مثل الاستشهاد بما قاله العرب قبل نزول القرآن؛ وقد كدر استغلالهم لهذا

فى الشعر الجاهلى

أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أروية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبىء، وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل. فليس غريباً أن نجد قبل الإسلام قوماً يدينون بالإسلام أخذوه من هذه الكتب السماوية التى أوحيت قبل القرآن. والقرآن يحدثنا عن هذه الكتب، فهو يذكر التوراة والإنجيل ويجادل فيهما اليهود والنصارى. وهو ينكر غير التوراة والإنجيل شيئاً آخر هو صنف إبراهيم. وينكر غير دين اليهود والنصارى ديناً آخر هو ملة إبراهيم، هو هذه العنيفة التى لم نستطع إلى الآن أن ندين معامها الصحيح. وإذا كان اليهود قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان النصارى قد استأثروا بدينهم وتأويله، وكان القرآن قد وقف من أولئك وهؤلاء موقف من ينكر عليهم صحة ما يزعمون، فطعن فى صحة ما بين أيديهم من التوراة والإنجيل واتهمهم بالتحريف والتغيير، ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، فقد أخذ المسلمون يدينون الإسلام فى خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذى هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى.

وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام بعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم. ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفت إلى عبادة الأوثان. ولم يحفظ دين إبراهيم إلا أفراد قليلون يظهر من حين إلى حين.

شئ. إلى العرب حتى الأشياء التى استحدثت أو جاء بها المغلوبون من الفرس والروم وغيرهم. وإذا كان الأمر كذلك فليس لانتحال الشعر على الجاهليين حد. وأنت إذا نظرت فى كتاب الحيوان للجاحظ رأيت من هذا الانتحال ما يقتضيه ويرضيك.

ولكنى لا أريد أن أبعد عما أنا فيه من تأثير العواطف والمنافع الدينية فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين. وقد رأينا إلى الآن قوماً من هذا التأثير؛ ولكننا لم نصل بعد إلى أعظم هذه الفنون كلها خطراً وأبعدها أثراً وأشدّها عبثاً محقول القدماء والمحدثين، وهو هذا النوع الذى ظهر عندما استؤنف للجدل فى الدين بين المسلمين وأصحاب الملة الأخرى، ولا سيما اليهود والنصارى. هذا الجدل الذى قوى بين النبىء وخصومه، ثم هذا بعد أن تم لتحصار النبىء على اليهود والوثنيين فى بلاد العرب، ولتقطع أو كاد يقطع أيام الخلفاء الراشدين؛ لأن الكلمة فى أيام هؤلاء الخلفاء لم تكن للجة ولا للسان، وإنما كانت لهذا السيف الذى أزال سلطان الفرس واقتطع من دولة الروم الشام وفلسطين ومصر وقسماً من أفريقيا الشمالية. فلما انتهت هذه الفتوح واستقر العرب فى الأمصار وتصلت الأسباب بينهم وبين المغلوبين من النصارى وغير النصارى استؤنف هذا الجدل وأخذ صورة أقرب إلى النضال منها إلى أى شئ آخر. وذهب المجادلون فى هذا النوع من الخصومة مذاهب لا تخلو من غرابة نحب أن نشير إلى بعضها فى شئ من الإيجاز.

الاستشهاد، فاستشهدوا بشعر الجاهليين على كل شئ، وأصبحت قراءة الكتب الأدبية والتفوية وكتب التفسير والمقالات تدرك فى نفسك أثر قوماً بصورة غريبة لهذا الشعر العربى الجاهلى، حتى ليخيل إليك أن أحد هؤلاء العلماء على اختلاف ما كان ينظر فيه من فروع العلم لم يكن عليه إلا أن يمد يده إذا احتاج فيظفر بما شاء الله من كلام العرب قبل الإسلام، كأن كلام العرب قبل الإسلام قد وعى كل شئ وأحصى كل شئ. هذا، وهم مجسمون على أن هؤلاء الجاهليين الذين قالوا فى كل شئ كانوا جهلة غلاة فظاظاً. أفترى إلى هؤلاء الجهال الغلاظ يستشهد بجهلهم وغلظتهم على ما انتهت إليه الحضارة العباسية من علم ودقة فنية؟ فانتعزلة يثبتون مذاهبهم بشعر العرب الجاهليين. وغير المتعزلة من أصحاب المقالات ينقضون آراء المتعزلة معتمدين على شعر لجاهليين. وما أرى إلا أنك ضاحك، مثلى أمام هذا الشطر الذى رواه بعض المتعزلة ليثبت أن كرسى الله الذى وسع السموات والأرض هو علمه؛ وهذا الشطر هو قول الشاعر (الجهول طيباً):

«ولا يكرسى علم الله مخلوق».

وكذلك أصحاب العلم على لجاهليين كثير لا سبيل إلى إحصائه أو استقصائه. فهو ليس مقصوراً على رجال الدين وأصحاب التأويل والمقالات ورجال اللغة وأهل الأدب، وإنما هو يجاوزهم إلى غيرهم من الذين قالوا فى العلم مهما يكن الموضوع الذى تناولوه.

لأمر ما كان البدع فى العصر العباسى عند فريق من الناس أن يرد كل

في الشعر الجاهلي

وهؤلاء الأفراد يحسبون فوجد من أحاديثهم ما يشبه الإسلام. وتأويل ذلك يسير، فهم أتباع إبراهيم، ودين إبراهيم هو الإسلام. وتفسير هذا من الوجهة العلمية يسير أيضاً، فأحاديث هؤلاء الناس قد وضعت لهم وحملت عليهم حملاً بعد الإسلام، لا لشيء إلا لئلا يثبت أن للإسلام في بلاد العرب قدمٌ ومابقة. وعلى هذا النحو تستطيع أن تعمل كل ما تهتم من هذه الأخبار والأشعار والأحاديث التي تصاف إلى الجاهليين والتي يظهر بينها وبين ما في القرآن من الحديث شبه قرى أو ضعيف.

وهذا نصل إلى مسألة عني بها الباحثون عن تاريخ القرآن من الفرنج والمستشرقين خاصة، وهي تأثير المصادر العربية الخالصة في القرآن. فقد كان هؤلاء الباحثون يرون أن القرآن تأثر باليهودية والنصرانية ومذاهب أخرى بين حين وآخر، ولكنهم رأوا أن يضيفوا إلى هذه المصادر مصدرًا عربيًا خالصًا، والتسموا هذا المصدر من شعر العرب الجاهليين، ولاسيما الذين كانوا يتمتعون منهم. وزعم الأستاذ (كهلمان هوار) - في فصل طويل نشرته له المجلة الأسبوعية سنة ١٨٠٤ - أنه قد ظفر من ذلك بشيء قيم واستكشف مصدرًا جديدًا من مصادر القرآن، هذا الشيء القيم وهذا المصدر الجديد هو شعر أمية بن أبي الصلت. وقد أطلال الأستاذ (هوار) في هذا البحث وقارن بين هذا الشعر الذي ينسب إلى أمية بن أبي الصلت وبين آيات من القرآن، وانتهى من هذه المقارنة إلى نتيجتين:

(الأولى) أن هذا الشعر الذي ينسب لأمية بن أبي الصلت صحيح، لأن هناك فروقًا بين ما جاء فيه وما جاء في القرآن من تفصيل بعض القصص، ولو كان متحلاً لكانت لمطابقة تامة بينه وبين القرآن. وإذا كان هذا الشعر صحيحًا، فيجب في رأى الأستاذ (هوار) أن يكون للنبي قد استلهم به قليلًا أو كثيرًا في نظم القرآن.

(الثانية) أن صحة هذا الشعر واستعانة النبي به في نظم القرآن قد حملنا المسلمين على محاربة شعر أمية ابن أبي الصلت ومحوه ليستأثر القرآن بالجدّة وليصح أن النبي قد انفرد بتلقى الوحي من السماء. وعلى هذا النحو استطاع الأستاذ (هوار) أو خوك إليه أنه استطاع أن يثبت أن هناك شعرًا جاهليًا صحيحًا، وأن هذا الشعر الجاهلي قد كان له أثر في القرآن. ومع أنى من أشد الناس إعجابًا بالأستاذ (هوار) ومطابقة من أصحابه المستشرقين وما ينتهون إليه في كذب من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي، وبالمنهج الذي يتخونها للبحث، فإنى لا أستطيع أن أقرا مثل هذا الفصل الذي أشرت إليه قفًا دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحيانًا في مرافق لا صلة بينها وبين العلم. وليس يطعننى هذا أن يكون القرآن قد تأثر بشعر أمية لو لا يكون، فأنا لا أؤرخ القرآن، وأنا لا أؤد عنه ولا أتعرض للوحي وما يتصل به، ولا للصلة بين القرآن وما كان يتحدث به اليهود والنصارى. كل ذلك لا يعنينى الآن. وإنما الذى يعينى هو شعر أمية بن أبي الصلت وأمثاله من الشعراء.

والغريب من أمر المستشرقين في هذا الموضوع وأمثاله أنهم يشكون في صحة السيرة نفسها ويتجاوز بعضهم الشك إلى الجحود، فلا يرون في السيرة مصدرًا تاريخيًا صحيحًا، وإنما هي عندهم كما يبدى أن تكون عدد الطماء جميعًا: طائفة من الأخبار والأحاديث تحتاج إلى التحقيق والبحث العلمى الدقيق ليمتاز صحيحها من متحطها. هم يقفون هذا الموقف العلمى من السيرة ويظنون في هذا الموقف؛ ولكنهم يقفون من أمية بن أبي الصلت وشعره موقف المستشرقين العلمين، مع أن أخبار أمية ليست أدنى إلى الصدق ولا أبغ في الصحة من أخبار السيرة. فما سر هذا الاطمئنان الغريب إلى نحو من الأخبار دون النحو الآخر؟ أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يدرؤا من هذا التعصب الذى يرمون به الجاهليين من أصحاب الديانات؟ أما أنا فقلت مستشرقًا ولست رجلاً من رجال الدين. وإنما أريد أن أقف من شعر أمية بن أبي الصلت نفس الموقف العلمى الذى وقفه من شعر الجاهليين جميعًا. وحسبى أن شعر أمية ابن أبي الصلت لم يسل إلينا إلا من طريق الرواية والحفظ لأشك في صحته كما شككت في صحة شعر امرئ القيس والأعشى وزهير، وإن لم يكن لهم من اللبى موقف أمية بن أبي الصلت.

ثم إن هذا الموقف نفسه يحملنى على أن أرتاب الارتباب كله في شعر أمية ابن أبي الصلت؛ فقد وقف أمية من اللبى موقف الخصومة: هجا أصحابه وأبذ مخالفه ورثى أهل بدر من المشركين. وكان هذا وحده يكفى لبهى عن رواية شعره، وليضيق هذا الشعر كما ضاعت

في الشعر الجاهلي

للإسلام قمة وسابقة في البلاد العربية. ومن هنا لا نستطيع أن نقبل ما يضاف إلى هؤلاء الشعراء والمثقفين إلا مع شيء من الاحتياط والشك غير قليل.

هذا شأن المسلمين. فأما غير المسلمين من أصحاب الديانات الأخرى فقد نظروا فإذا لهم في حياة الأمة العربية قبل الإسلام قديم. وفي الحق أن اليهود قد استعمروا جزءاً غير قليل من بلاد الحجاز في المدينة وحولها وعلى طريق الشام. وفي الحق أيضاً أن اليهودية قد جاوزت الحجاز إلى اليمن. ويظهر أنها استقرت حياً عند سراة اليمن وأشرافها، وأنها أثرت بوجه ما في الخصومة التي كانت بين أهل اليمن وبين الحبشة، وهم نصاري. ثم في الحق أن اليهودية قد استتبت حركة اضطهاد للنصارى في نجران ذكرها القرآن في سورة البروج.

كل هذا حق لا شك فيه. وكل هذا ظاهر في أخبار العرب وأساطيرهم، وهو ظاهر في القرآن بنوع خاص؛ فليس قليلاً ما يس اليهود من سور القرآن وآياته. وأنت تعلم ما كان بين النبي واليهود من خصومة انتهت بإجلاء اليهود عن بلاد العرب أيام عمر بن الخطاب. وكان اليهود قد تعربوا حقاً، وكان كثير من العرب قد تهودوا. وليس من شك عندي في أن الاختلاط بين اليهود وبين الأوس والخزرج قد أعد هاتين القبيلتين لقبول الدين الجديد وتأييد صاحبه.

هذا حال اليهود. فأما النصارى فقد انتشرت ديانتهم انتشاراً قوياً في بعض بلاد العرب فيما يلي الشام حيث كان الفسانيون الخاضعون لسلطان الروم،

مسلکهم في غيره من الشعر الذي أمهل حتى ضاع.

ولكن في شعر أمية بن أبي الصلت أخباراً وردت في القرآن كأخبار ثمود وصالح والناقة والصيحة. ويرى الأستاذ (هوار) أن ورود هذه الأخبار في شعر أمية مخالفة لبعض المخالفة لما جاء في القرآن دليل على صحة هذا الشعر من جهة، وعلى أن النبي قد استقى منه أخباره من جهة أخرى.

ولست أدري قيمة هذا النحو من البحث. فمن الذي زعم أن ما جاء في القرآن من الأخبار كان كله مجهولاً قبل أن يجيء به القرآن؟ ومن الذي يستطيع أن ينكر أن كثيراً من القصص القرآني كان معروفاً بمعنه عند اليهود وبعضه عند النصارى وبعضه عند العرب أنفسهم موكان من اليسير أن يعرفه النبي، كما كان من اليسير أن يعرفه غير النبي من المصلين بأهل الكتاب. ثم كان النبي وأميه متعاصرين. فلم يكن النبي هو الذي أخذ عن أمية ولا يكون أمية هو الذي أخذ عن النبي؟ ثم من الذي يستطيع أن يقول: إن من يتحمل الشعر ليجأى القرآن ملزم أن يلام بين شعره وبين نصوص القرآن؟ أليس المعقول أن يخالف بينهما ما استطاع ليخفي الانتقال ويروم أن شعره صحيح لا تكلف فيه ولا تعمل؟ بلى!

ونحن نعتقد أن هذا الشعر الذي يضاف إلى أمية بن أبي الصلت وإلى غيره من المثقفين الذين عاشوا للنبي أو جاءوا قبله، إنما انتحل انتحالا. انتحله المسلمون ليتحدثوا - كما قدمنا - أن

الكثرة المطلقة من الشعر الوثني الذي هجى فيه النبي وأصحابه حين كانت الخصومة شديدة بينهم وبين مخالفيهم من العرب الوثنيين واليهود. وليس يمكن أن يكون من الحق في شيء أن النبي نهى عن رواية شعر أمية لينفرد بالعلم والوجي وأخبار الغيب. فما كان شعر أمية ابن أبي الصلت إلا شعراً كغيره من الشعر لا يستطيع أن ينهض للقرآن كما لم يستطع غيره من الشعر أن ينهض للقرآن. وما كان علم أمية بن أبي الصلت بأمر الدين إلا كعلم أخبار اليهود ورجال النصارى. وقد ثبت للنبي لأولئك هؤلاء واستطاع أن يطلبهم على عقول العرب بالحنة مرة وبالسيف مرة أخرى. فأمر النبي مع أمية بن أبي الصلت كأمره مع هؤلاء الشعراء للتكثيرين الذين هجوه وناهضوه وألّبوا عليه.

ومن هنا نستطيع أن نفهم ما يروى من أن النبي أنشد شيئاً من شعر أمية فيه دين وتحلف فقال: «أمن لسانه وكفر قلبه». أمن لسانه لأنه كان يدعو إلى مثل ما كان يدعو إليه النبي، وكفر قلبه لأنه كان يظهر للمشركين على صاحب هذا الدين الذي كان يدعو إليه. فأمره كأمير هؤلاء اليهود الذين أيدوا النبي وادعوه، هنا إذا خافوه على سلطانهم السياسي والافتقار إلى الدين الذي ظاهروا عليه للمشركين من قريش.

ليس إذاً شعر أمية بن أبي الصلت بذعاً في شعر المثقفين من العرب أو المتصيرين والمهودين منهم. وليس يمكن أن يكون المسلمون قد تعمدوا محوه؛ إلا ما كان منه هجاء للنبي وأصحابه ونمياً على الإسلام؛ فقد سلك المسلمون فيه

في الشعر الجاهلي

وفيما يلي العراق حيث كان المناذرة الخاضعون لسلطان الفرس، وفي نجران من بلاد اليمن التي كانت على اتصال بالحش وبهم نصارى.

ويظهر أن قبائل من العرب البادية تنصرت قبل الإسلام بأزمان تختلف طولا وقصرًا. فحين نظم معلقاً أن تغلب كانت نصرانية وأنها أثارت مسألة من مسائل الفقه. فالقاعدة أنه لا يقبل من العربي إلا الإسلام أو السيف؛ فأما الجزية فتقبل من غير العرب. ولكن تغلب قبلت منها الجزية، قبلها عمر فيما يقول الفقهاء.

تغلطت النصرانية إذن كما تغلطت اليهودية في بلاد العرب. وكثير الظن أن الإسلام لو لم يظهر لانتهى الأمر بالعرب إلى اعتناق إحدى هاتين الديانتين. ولكن الأمة العربية كان لها مزاجها الخاص الذي لم يستقم لهذين الدينين والذي استتبع ديناً جديداً أقل ما يوصف به أنه ملائم لملازمة تامة لطبيعة الأمة العربية.

مهما يكن من شيء، فليس من المعقول أن ينتشر هذان الدينان في البلاد العربية دون أن يكون لهما أثر ظاهر في الشعر العربي قبل الإسلام. وقد رأيت أن العصبية العربية حملت الحرب على أن يتحلوا الشعر ويضيقوه إلى عشارهم في الجاهلية بعد أن صناع شعر هذه العشائر. فالأمر كذلك في اليهود والنصارى: تعصبوا لأسلافهم من الجاهليين وأبوا إلا أن يكون لهم شعر كسعر غيرهم من الوثنيين، وأبوا إلا أن يكون لهم مسجد وسوند كما كان لغيرهم مسجد وسوند أيضاً، فانتحلوا كما انتحل غيرهم، ونظموا شعراً أضافوه إلى السموعل بن عاديا

وإلى عدى بن زيد وغيرهما من شعراء اليهود والنصارى.

والرواة القدماء أنفسهم يحصون شيئاً من هذا فهم يجنون فيما ينسب إلى عدى بن زيد من الشعر سهولة ولينا لا يلائم العصر الجاهلي، فيحاولون تحليل ذلك بالأقلام والاتصال بالفرس واصطناع الحياة للحضورية التي كان يصطنعها أهل الحيرة.

ونحن نجد مثل هذه السهولة في شعر اليهود، في شعر السموعل بلوغ خاص. ولا نستطيع أن نعللها بمثل ما عللت به في شعر عدى. فقد كان السموعل - إن صحت الأخبار - يعيش عيشة خشنة أقرب إلى حياة السادة البادية منها إلى حياة أصحاب الحضرة. ويحدثنا صاحب الأغاني بأن ولد السموعل انتحلوا قصيدة قافية أضافوها إلى امرئ القيس وزعموا أنه مدح بها السموعل حين أودعه سلاحه في طريقه إلى قسطنطينية. ونرجح نحن أن ولد السموعل هم الذين انتحلوا هذه القصيدة الرائية التي تصانف للأعشى وإلى يقال إنه مدح بها شرجيل بن السموعل في قصته المشهورة مع الكلبي.

فأنت ترى أن للمواطن الدينية على اختلافها وتنوع أغراضها مثل ما للعوالم السياسية من التأثير في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين.

وإذا كان من الحق أن نحيط في قبول الشعر الذي يظهر فيه تأثير ما للأهواء السياسية، فمن الحق أيضاً أن نحاط في قبول الشعر الذي يظهر فيه تأثير ما للأهواء الدينية.

وأكبر الظن أن الشعر الذي يسمى جاهلياً مقسم بين السياسة والدين، ذهبت هذه بشطر منه وذهب هذا بالشطر الآخر.

ولكن أسباب الانتحال ليست مقصورة على السياسة والدين بل هي تتجاوزهما إلى أشياء أخرى.

٤-

القصص وانتحال الشعر

من هذه الأشياء شيء ليس دينياً ولا سياسياً؛ ولكنه يتصل بالدين وبالسياسة اتصالاً قريباً، نريد به القصص الذي أشرنا إليه غير مرة فيما قلنا من القول.

فالقصاص في نفسه ليس من السياسة ولا من الدين، وإنما هو فن من فنون الأدب العربي توطئ بين آداب الخاصة والآداب الشعبية. وكان مرآة تلون من ألوان الحياة النفسية عند المسلمين. وأزهر في عصر غير قصير من عصور الأدب العربي الزائقة، أزهى أيام بني أمية وصندرا من أيام بني العباس، حتى إذا كثرت التدوين وانتشرت الكتب واستطاع الناس أن يلهوا بالقراءة دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصص، ضحك أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئاً فشيئاً حتى ابتذل وانصرف عنه الناس.

وهذا الفن الأبي تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثني منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعي، فهو قد فطن لما يمكن أن يكون من تأثير القصص في

في الشعر الجاهلي

ابن إسحاق أنه كان هاشمي الفرعة والهوسى، وأنه لقي في ذلك عداً من الأمويين في آخر عهدهم بالسلطان، وأنه ظفر بحسن المنزلة عند العباسيين في أول عهدهم بالملك.

والتحقق في درس حياة القصاص الذين كانوا يقصون في البصرة والكوفة ومكة والمدينة وغيرها من الأمصار يظهرنا من غير شك على الصلات التي كانت تصل بين هؤلاء القصاص وبين الأحزاب السياسية.

غير أن القصص لم يتأثر بالسياسة وحدها، وإنما تأثر بالدين أيضاً. وقد رأيت في الفصل الماضي مثلاً توضح هذا التأثير.

وتأثر القصص بشيء آخر غير السياسة والدين هو روح الشعب الذي كان يتحدث إليه. ومن هنا عني عناية شديدة بالأساطير والمعجزات وغرائب الأمور. ومن هنا اجتهد في تفسير هذه الأساطير وإكمال الناقص منها وتوضيح الغامض. فحين نستطيع أن نقول إن هذا القصص كان يستمد قوته وثروته من مصادر مختلفة، أهمها أربعة:

(الأول) مصدر عربي هو القرآن وما كان يتصل به من الأحاديث والروايات، وما كانت تتحدث به العرب في الأمصار من أخبارها وأساطيرها وما كانت تروى من شعر، وما كان يتحدث به الرواة من سيرة النبي والخلفاء وغزواتهم وفترتهم.

(الثاني) مصدر يهودي نصراني، وهو ما كان يأخذه القصاص عن أهل

مشغولين بالقرآن وعلومه عن قصصهم هذا.

وفي الحق أن الأدب العربي لم يدرس في العصور الإسلامية الأولى لنفسه وإنما درس من حيث هو وسيلة إلى تفسير القرآن وتأويله واستنباط الأحكام منه ومن الحديث. وكان هذا كله أدنى إلى الجد وألصق به من هذا القصص الذي كان يعمى مع الخيال حيث أراد ويتقرب من نفس الشعب ويمثل له أهواءه وشهرته ومثله العليا. فليس غريباً أن ينصرف عن القصص أصحاب الجد من المسلمين.

كان قصاص المسلمين يتحدثون إلى الناس في مساجد الأمصار فيذكرون لهم قديم العرب والعجم وما يتصل بالنبوءات، ويمضون معهم في تفسير القرآن والحديث ورواية السيرة والمغازي والفتوح إلى حيث يستطيع الخيال أن يذهب بهم لا إلى حيث يلزمهم العلم والصدق أن يقفوا. وكان الناس كلهم بهؤلاء القصص مشغوفين بما يلقن إليهم من حديث، وما أسرع ما فطن الخلفاء والأمراء لقيمة هذه الأداة الجديدة من الوجهة السياسية والدينية، فاستلعموها وسيطروا عليها واستغلوها استغلالاً شديداً، وأصبح القصص أداة سياسية كالشعر.

وليس من شك في أن العناية بدرس هذا الفن ستؤدي إلى مثل ما انتهت إليه العناية بدرس الشعر من أن الأحزاب السياسية على اختلافها كانت تصطنع القصص بنشرون لها الدعوة في طيقات الشعب على اختلافها، كما كانت تصطنع الشعراء يناضلون عنها ويؤذون عن آرائها وزعمائها. ونحن نعرف من سيرة

انتحال الشعر وإضافته إلى القدماء، كما فطن لأشياء أخرى قيمة وأحاط بها إحاطة حسنة في الجزء الأول من كتابه «تاريخ أداب العرب». نقول إن هذا الفن قد تناول للحياة العربية والإسلامية من ناحية خيالية خالصة، ونعتقد أن الذين يدرسون تاريخ الأدب للعرب لو أنهم عدوا بدرس هذا الفن عناية علمية صحيحة لوصلوا إلى نتائج قيمة ولغزوا رأيهم في تاريخ الأدب. فمهما تكن الأسباب التي دعت إلى نشأة فن القصص عند المسلمين، فقد نشأ هذا الفن؛ وكانت منزلته عند المسلمين هي بعينها منزلة الشعر القصصي عند قدماء اليونان، وكانت الصلة بينه وبين الجماعات هي بعينها الصلة بين الشعر القصصي اليوناني وجماعات القدماء.

وليس من شك عندنا في أن هؤلاء القصاص من المسلمين قد تركوا آثاراً فصيحة لا تقل جمالا وروعة وحمى موقع في النفس عن «الإلياذة»، و«الأوديسا»، وكل ما بين القصص الإسلامي واليوناني من الفرق هو أن الأول لم يكن شعراً كله وإنما كان نثراً يزينه الشعر من حين إلى حين بينما كان الثاني كله شعراً، وأن الأول لم يكن يليقه صاحبه على أنغام الأدوات الموسيقية بينما كان للقصص اليوناني يعتمد على الأداة الموسيقية اعتماداً تاماً، وأن الأول لم يجد من عناية المسلمين مثلما وجد الثاني من عناية اليونان؛ فبينما كان اليونان يقدسون «الإلياذة» و«الأوديسا» ويعنون بجمعهما وترتيبهما وروايتهما وإذاعتها عناية المسلمين بالقرآن، كان المسلمون

في الشعر الجاهلي

روحهم وأنواعه بين الناس. وكان مثلهم في هذا مثل القصاص الفرنسي المعروف (ألكسندر دوما) الكبير. وأنت تدمن إذا رأيت هذه الكثرة الشعرية التي تنبث فيما بقي لنا من آثار القصص. فلذلك في سيرة ابن هشام وحدها دواوين من الشعر نظم بعضها حول غزوة بدر، وبعضها حول غزوة أحد، وبعضها في غير هاتين الغزوتين من المواقف والوقائع، وأضيف كل هذا إلى الشعراء وغير الشعراء من الأشخاص المعروفين، وأضيف بعضه إلى حمزة، وبعضه إلى علي، وبعضه إلى حسان، وبعضه إلى كعب بن مالك، وأضيف بعضه إلى نفر من شعراء قريش، وإلى نفر من قريش لم يكونوا شعراء قط، وإلى نفر آخرين من غير قريش. وليس غير سيرة ابن هشام أقل منها خطأ في هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين مرة وإلى المخضرمين مرة أخرى.

وكثرة هذا الشعر الذي صدر عن المصانع الشعرية في الأمصار المختلفة أيام بني أمية وبني العباس كانت سببا في نشأة رأي يظهر أن القدماء كانوا مقتنعين به، وأن الكثرة المطلقة من المحدثين ليست أقل به اقتناعاً، وهو أن الأمة العربية كلها شاعرة، وأن كل عربي شاعر بطبعه وسليقته، يكفي أن يصرف همه إلى القول فإذا هو ينساق إليه انسياقاً. كان القدماء يعتقدون هذا، وما يزال المحدثون يرونه. وعذر أولئك هؤلاء أن لديهم كثرة فاقشة من الشعر تصانف إلى ناس منهم المعروف ومنهم غير المعروف، منهم الحضري ومنهم البدوي. فأما الطماء والمحقون منهم استطاعوا أن يفخوا من هذا الشعر مقداراً قليلاً أو كثيراً

يزنه الشعر من حين إلى حين، ويكفي أن تنظر في ألف ليلة وليلة وفي قصة عنتره وما يشبهها، فستدري أن هذه القصص لا تستطيع أن تستغني عن الشعر، وأن كل موقف قيم أو ذي خطر من مواقف هذه القصص لا يستقيم لكاتبه وسامعه إلا إذا أضيف إليه قدر من الشعر قليل أو كثير يكون عماداً له ودعامة. وإن فقد كان للقصاص أيام بني أمية وبني العباس في حاجة إلى مقادير لأحد لها من الشعر يزيلون بها قصصهم ويدعمون بها مواقفهم المختلفة فيه. وهم قد وجدوا من هذا الشعر ما كانوا يشتهون وفوق ما كانوا يشتهون.

وأكد لا أشك في أن هؤلاء القصص لم يكونوا يستقلون بقصصهم ولا بما يحتاجون إليه من الشعر في هذا القصص، وإنما كانوا يستعينون بأفراد من الناس يجمعون لهم الأحاديث والأخبار وينقلونها، وآخرين ينظمون لهم القصائد وينسقونها. ولدينا نص يبيح لنا أن نفترض هذا الفرض؛ فقد وجدنا ابن سلام أن ابن إسحاق كان يعتمر عما كان يروي من غناء الشعر فيقول: لاعلم لي بالشعر إنما أوتيت به فأحمله. فقد كان هناك قوم إذن يأتون بالشعر وكان هو يحمله. فمن هؤلاء القوم؟

أليس من الحق لنا أن نتصور أن هؤلاء القصص لم يكونوا يتحدثون إلى الناس قصب، وإنما كان كل واحد منهم يشرف على طائفة غير قليلة من الرواة والمفلقين ومن النظام والمنسقين، حتى إذا استقام لهم مقدار من تلقين أولئك وتنسيق هؤلاء طبعوا بطابعهم ونفخوا فيه من

الكتاب من أخبار الأنبياء والأخبار والرهبان وما يحصل بذلك، وليس ينبغي أن ننسى هنا تأثير أولئك اليهود والنصارى الذين أسلموا وأخذوا يصنعون الأحاديث ويدسونها مخلصين أو غير مخلصين.

(الثالث) مصدر فارسي، وهو هذا الذي كان يستقيه القصص في العراق خاصة من الفرس مما يتصل بأخبارهم وأساطيرهم وأخبار الهند وأساطيرها.

ثم المصدر الرابع مصدر مختلط هو هذا الذي يمثل نفسية العامة غير العربية من أهل العراق والجزيرة والشام من الأنبياء والسريان ومن إليهم من هؤلاء الأخطا الذين كانوا متبكين في هذه الأقطار والذين لم تكن لهم سيادة ولا وجود سياسي ظاهر.

كل هذه المصادر كانت تمد القصص. فكنت ترى في قصصهم أرواها من القول وفنونا من الحديث قد لا تعجب العالم المحقق لاضطرابها وظهور سلطان الخيال عليها؛ ولكن لها جمالاً أدبياً فنياً رائعاً يجب به من يستطيع أن يقدر الشئام هذه الأوهام المختلفة التي تتصل بشعرب مختلفة وأجيال متباينة من الناس. ويصحب به بلوغ خاص الذين يحاولون أن يتبينوا فيه نفسية الشعوب والأجيال التي كانت تلهم هؤلاء القصص.

مهما يكن من شيء، فإن هذه المصادر كلها كانت تطلق ألسنة القصص بما كانوا يتحدثون به إلى سامعيهم في الأمصار. وأنت تعلم أن القصص للعربي لا قيمة له ولا خطر في نفس سامعيه إذا لم

في الشعر الجاهلي

بالشعر ينكر هذه القصيدة أو ينكرها لمن تصانف إليه .

ولكن هؤلاء العلماء الذين فعلوا لأثر القصص في انتحال الشعر خدعوا أيضاً؛ فلم يكن صناع الشعر جميعاً صنعافاً ولا محمقين، بل كان منهم ذو البصيرة النافذة والفؤاد الذكي والطبع اللطيف، فكان يجيد الشعر ويحسن انتحاله وتكلفه، وكان فطناً يجتهد في إخفاء صنعته ويوفق من ذلك إلى الشيء الكثير. وإن سلام نفسه يحدثنا بأنه إذا سهل على الطماء النقاد أن يعرفوا ما تكلفه الضعفاء من المتحايين، فمن المسير عليهم أن يعزوا ما كان يتكلفه العرب أنفسهم. وقد رأيت أن العرب أنفسهم كانوا يتكفلون ويضعون ويكذبون، فيسرفون في هذا كله.

ولعل من أوضح الأمثلة لانخداع ابن سلام من هذا الشعر المتحلل هذه الطائفة التي رواها على أنها أقدم ما قالته العرب من الشعر الصحيح؛ والتي يضاف بعضها إلى جذية الأبرش، وبعضها إلى زهير بن جندب، وبعضها إلى العبر بن نعيم، وبعضها إلى مالك وسعد ابني زيد مائة ابن نعيم، وبعضها إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان. وكل هذا الشعر إذا نظرت فيه، سخيئ سقيم ظاهر التكلف بين الصنعة. ووضح جداً أن روياء من الرواة أو قاصاً من القصاص تكلفه ليفسر مثلاً من الأمثال أو أسطورة من الأساطير أو لفظة غريباً أو ليلد القارئ أو السامع ليس غير. ولضرب لذلك مثلاً هذين البيتين اللذين يضافان إلى أعصر بن سعد ابن قيس عيلان، وهما:

الأول، وثالثة، قال الآخر ورابعة قال رجل من بني فلان، وخامسة قال أعرابي وهلم جراً - فنقول إذا لاحظت هذا كله عذرت للقدماء والمحدثين إذا اعتقدوا أن العرب كله شعراء.

والحق أن العرب كانوا كثيرهم من الأمم ذات الفصاحة واللسن والأذنان القوية يكثر فيهم الشعر دون أن يعم كافتهم، وأن أكثر هذا الشعر الذي يضاف إلى غير قائل أو إلى قائل مجهول إنما هو شعر مصنوع موضوع انتحل انتحالاً بسبب من هذه الأسباب التي نحن بإزالتها ومنها القصص.

كثرة هذا الشعر الذي احتاج إليه القصاص لتزidan به قصصهم من ناحية وليسيفها القراء والسامعون من ناحية أخرى خدعت فريقاً من الطماء، فقبلوها على أنها صدرت عن العرب حقاً. وقد فطن بعض العلماء إلى ما في هذا الشعر من تكلف حديثاً ومن سفف وإسفاف حديثاً آخر، وفطن إلى أن بعض هذا الشعر يستحيل أن يكون قد صدر عن الذين يلمب إليهم. ومن هؤلاء العلماء محمد ابن سلام الذي أنكر - كما رأيت - ما يضيفه ابن إسحاق إلى عاد وثمود وحمير وبتع، وأنكر كثيراً مما روية ابن إسحاق في السيرة من شعر الرجال والنساء سواء منهم من عرف بالشعر ومن لم يقل شعراً قط. ولآخرين غير ابن سلام أنكروا ما روى ابن إسحاق وأصحابه القصاصون؛ نذكر منهم ابن هشام الذي يروي لنا في السيرة ما كان يروي به ابن إسحاق، حتى إذا فرغ من روية القصيدة. قال: وأكثر أهل العلم بالشعر أو بعض أهل العلم

لم يستطيعوا أن يقبلوه ولا أن يطمعنوا إليه. ولكهم بعد الحذف والنقي والتقصيص نظروا فإذا لديهم مقادير ضخمة تصانف إلى ناس منهم المعروف ومنهم المجهول، ومنهم الحضري ومنهم البدوي. فأى شيء أيسر من أن يعتقدوا أن العربي شاعر بفطرته، وأنه يكفي أن يكون الرجل عربياً ليقول الشعر متى شاء وكيف شاء.

ولكن رأياً كهذا لا يلائم طبيعة الأشياء. فنحن نستطيع أن نؤمن بأن الأمم تتفاوت حظوظها من الشعر، فبعضها أشعر من بعض، وبعضها أكثر شعراء من بعضها الآخر. ولكن لا نستطيع أن نفهم أن يكون جيل من الناس شاعراً كله، أو أن تكون أمة من الأمم شاعرة كلها رجالاً ونساء شباناً وشيباً وولداً وأيضاً. ولدينا نصوص قديمة تدلنا على أن العرب لم يكونوا جميعاً شعراء. فكتبرك ما حاول العربي قول الشعر فلم يوفق إلى شيء. وقد طلب إلى اللبي في بعض المواقف التي احتاج المسلمون فيها إلى التمسح أن يأذن لعلي في أن يقول شعراً يرد به على شعراء قريش فأبى النبي أن يأذن له، لأنه لم يكن من ذلك في شيء، وأذن لحسان.

وما نظن أننا في حاجة إلى أن نقيم الأدلة ونبسط البراهين على أن العرب لم يكونوا كله شعراء. وإنما سبيلنا أن نوضح أن كثرة هذا الشعر هي التي خيلت إلى القدماء والمحدثين أن لفظ العربي مرادف للفظ الشاعر. فإذا أضفت إلى ما قدمنا أنك تجد كثيراً من الشعر يضاف إلى قائل غير معروف بل غير مسمى، فتراهم يقولون مرة قال الشاعر، وأخرى قال

في الشعر الجاهلي

بها من بوادي العرب، كغرس جذمية التي كانت تسمى «العصاء» والبرج الذي بناء قصير على العصا بعد أن نفقت وكان يسمى «برج العصاء»، ودم جذمية الذي جمعه الزياء في طمت من الذهب، وجمال عمرو بن عدى التي احتال قصير في إدخالها تدمر وعاليها الرجال في الغرائر.

وتستطيع أن تذهب هذا المذهب من الفهم والتفسير في كل هذه الحكايات والأساطير التي تتصل بالأسماء والأمثال والأمكنة وما إليها وما ينشد فيها من الشعر.

ولكن القدماء لم يذهبوا هذا المذهب؛ وإنما قبلوا هذه الأخبار والأشعار على إعلانها ورووها على أنها صحيحة لأنهم سمعوا من رولة كانوا يمتدحون أنهم ثقات مصححون. ومن هنا روى ابن سلام وغيره أبياتاً لجذيمة على أنها من أقدم الشعر العربي التي تبسّط بها البيت:

ربما أوفسيت في علم
ترفعن ثوبى شمالات

وهناك لؤن من ألوان القصص كان الناس يتحدثون به حول إليه ميلا شديدا ويروون فيه الأكاذيب والأعاجيب وهو أخبار السمرين الذين مدّت لهم الحسية إلى أبعد مما ألف الناس. وقد رويت حول هؤلاء السمرين أخبار وأشعار قبلها الطماء الثقافات في القرن الثالث للهجرة كأبي حاتم السجستاني وابن سلام نفسه، وهو يروي لنا في كتاب الطبقات هذا الشعر المتكفّف السخيف الذي يضاف إلى أحد هؤلاء السمرين وهو المستوغر

وقل مثل هذا فيما يضيفه ابن سلام إلى مالك وسعد ابني زيد مناة ابن نعيم. فحق لا نعرف من سعد ومن مالك ومن زيد مناة ومن نعيم. وأكبر الظن عندنا أنهم أشخاص أساطير لم يوجدوا قط. ولكن رأى الرواة والقصاص مثلا تستعمله العرب وهو: «ما هكذا تورّد يا سعد الإبل»... وهم في حاجة إلى تفسير الأمثال؛ والشعوب نفسها في حاجة إلى تفسير الأمثال أيضا. ومن هنا اخترعت هذه القصة التي نطق فيها سعد ومالك بما يضاف إليهما من الرجز.

وقل مثل هذا فيما يضاف للطبر ابن نعيم وهو:

قد رايتني من دولي اضطرابها
والنأى في بهراء واغترابها
إلا تجيء ملأى بجيء قراياها

فالأمر عندنا لا يتجاوز تفسير هذا البيت الأخير الذي كان يجري مجرى المثل فيما يظهر وقل مثل هذا في هذا الشعر الذي يضاف إلى جذمية الأبرش، وفي كل ما يتصل بجذيمة وصاحبته الزياء وابن أخته عمرو بن عدى ووزيره قصير.

فليس لهذا كله إلا أصل واحد هو تفسير طائفة من الأمثال ذكرت فيها أسماء هؤلاء الناس كلهم أو بعضهم كقولهم: «لا يطاع لقصير أمر». وقولهم: «لأمر ما جدد قصير أنفه»، وقولهم: «شب عمرو على الطوق». أو ذكر فيها ما يتصل بهؤلاء الناس في هذه القصص التي كانت شائعة عند هؤلاء الأخلاط من سكان العراق والجزيرة الشام وما يتصل

قالت عميرة ما لرأسك بعد ما
نخذ الزمان أتى بلون منك
أعمير إن أباه شيب رأسه
كُر اللهالي واختلاف الأعصر

قال ابن سلام وغيره من العلماء والرواة: إن هذا الرجل إنما سمي «أعصر» لهذا البيت الأخير. قال ابن سلام: وبعض الناس يسميه «بصير»، وليس بشيء.

وابن سلام نفسه يحدثنا أن «معدا» كان يعيش في العصر الذي كان يعيش فيه موسى بن عمران، أي قبل المسيح بقرون عدة أي قبل الإسلام بأكثر من عشرة قرون. فإذا لاحظنا أن «عصر» هو ابن سعد بن قيس عيلان بن إلياس ابن مضر بن نزار بن معد، رأينا أنه إن عاش فقد عاش في زمن متقدم جدا أي قبل الإسلام بعشرة قرون على أقل تقدير.

أفتظن أن هذين البيتين اللذين قرأتهما آنفا يمكن أن يكونا قد قيل قبل الإسلام بألف سنة! ونحن لا نعرف اللغة العربية قبل الإسلام بثلاثة قرون أو أربعة قرون؛ ونحن نجد مشقة غير قليلة في فهم الشعر العربي الصحيح الذي قيل أيام النبي أو بعد النبي، ولا نجد شيئا من العصر في فهم هذا الكلام الذي إن صح رأى ابن سلام فقد قيل قبل النبي بأكثر من عشرة قرون.

أليس واضحا جليا أن هذين البيتين إنما قيل في الإسلام ليفسر اسم هذا الرجل الذي هو في حقيقة الأمر من أشخاص الأساطير لا نعرف أوجد في حقيقة الأمر أم لم يوجد.

في الشعر الجاهلي

والكثرة المطلقة منه موضوع من غير شك.

وكل ما يروى من هذه الأخبار والأشعار التي تتصل بما كان بين العرب والأمم الأجنبية من العلاقات قبل الإسلام كعلاقاتهم بالفرس واليهود والحشة خليق أن يكون موضوعاً. وكثرته المطلقة موضوع من غير شك.

ولنا نذكر شعر آدم وما يشبهه فنحن لم نكتب هذا الكتاب هازلين ولا لاعبين.

— ٥ —

الشعبوية وانتحال الشعر

والشعبوية ما رأيك فيهم وفيما يمكن أن يكون لهم من الأثر القوي في انتحال الشعر والأخبار وإضافتها إلى الجاهليين؟ أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعبوية قد انتحلوا أخباراً وأشعاراً كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين والإسلاميين. ولم يفت لهم عدد انتحال الأخبار والأشعار، بل هم قد اضطلخوا خصوصهم ومناظرهم إلى الانتحال والإسراف فيه. وأنت تعلم أن أصل هذه الفرفة إنما هو هذا الحقد الذي أضمره الفرس المظفون للعرب الغالبيين، وأنت تعلم أن هذه الخصومة قد أخذت مظاهر مختلفة منذ تم الفتح للعرب، وأحدثت آثاراً مختلفة بعيدة في حياة المسلمين لادنية والسياسية والأدبية. ولنا لا نريد أن نتجاوز في هذا الفصل تأثير الشعبوية في الحياة الأدبية وحدها وفي انتحال الشعر على الجاهليين بنوع خاص.

وفسروا به الشعر واستخلصوا منه تاريخ العرب؛ مع أن الأمر فيه لا يتجاوز ماقتضاه. فليست هذه الأخبار إلا للظهر القصصي لهذه الحياة العربية القديمة، ذكره العرب بعد أن استقرروا في الأمصار فزادوا فيه ونموه وزيكوه بالشعر؛ كما ذكر اليونان قديمهم فأنشأوا فيه «الإلياذة» و«الأودسا» وغيرهما من قصائد الشعر القصصي التي لم يكن يكاد يبلغها الإحصاء. وحرب البسوس وحرب داحس والخبراء وحرب الفساذ وهذه «الأيام» الكثيرة التي وضعت فيها الكتب ونظم فيها الشعر ليست في حقيقة الأمر - إن استقامت نظريتنا - إلا توسيعاً وتنمية لأساطير وذكريات كان للعرب يتحدثون بها بعد الإسلام.

ومن هنا نستطيع أن نقول مطمئنين إن مؤرخ الآداب العربية خليق أن يقف موقف الشك - إن لم يقف موقف الإنكار الصريح - أمام هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين، والذي هو في حقيقة الأمر تفسير أو تزيين لقصة من القصص أو توضيح لاسم من الأسماء أو شرح لمثل من الأمثال.

كل ما يروى عن عاد وثمود وطسم وجديس وجهرم والعماليق موضع لا أصل له.

وكل ما يروى عن تبع وجمير وشعراء اليمن في العصور القديمة، وأخبار الكهان، وما يتصل بسيل العرم وتفرق العرب بعده موضوع لا أصل له.

وكل ما يروى من أيام العرب وحروبها وخصوماتها وما يتصل بذلك من الشعر خليق أن يكون موضوعاً.

ابن ربيعة بن كعب بن سعد الذي بقي بقاء طويلاً حتى قال:

ولقد سئمت من الحياة وطولها
وأزدت من عدد السنين متونا
مائة أنت من بعدها ملتان لي
وأزدت من عدد الشهور سنينا
هل ما بقي إلا كما قد فاتنا
يوم يكرّ وليلة تحسدونا

ويروى لنا ابن سلام شعراً آخر ليس أقل من هذا الشعر سيخفاً ولا تكلفاً ولا انتحالاً يصنيفه إلى دويد بن زيد بن نهد حين حضره الموت:

اليوم يبني لدؤيد بيته
لو كان للدهر بلي أبليته
أو كان قرني واحداً كلفيته
ياربّ تهيب صالِح حويلته
وربّ غيل حسن لويلته
ومعصم مخضب ثنيلته

فأنت ترى أن ابن سلام على ما أظهر من الشك فيما كان يروى ابن إسحاق من شعر عاد وثمود وتبع وجمير، قد انخدع عما كان يرويه ابن إسحاق وغير ابن إسحاق من القصص من الشعر يصنفونه إلى القدماء من حاضرة العرب وياديتهم.

والرواة أشد انخداعاً حين يتصل الأمر بالبداية اتصالاً شديداً، وذلك في هذه الأخبار التي يسمونها «أيام العرب» أو «أيام الناس». فهم مسمروا بعض هذه الأخبار من الأعرا ب ثم رأوها نقص مفصلة مطولة فقبلوا ما كان يروى منها على أنه جد من الأمر، ورووه وقصروه

في الشعر الجاهلي

لم يكد ينتصف القرن الأول للهجرة حتى كان فريق من سبي القريش قد استعرب وأتقن العربية واستوطن الأقطار العربية الخالصة، وأخذ يكون له فيها نسل وبنية، وأخذ هذا الشباب الفارسي الناشئ يتكلم العربية كما يتكلمها العرب أنفسهم. وما هي إلا أن أخذ هذا الشباب يحاول نظم الشعر العربي على نحو ما كان ينظمه شعراء العرب، ثم لم يقف أمرهم عند نظم الشعر بل تجاوزوه إلى أن شاركوا العرب في أغراضهم الشعرية السياسية، فكان من هؤلاء الموالى شعراء ينحسبون للأحزاب العربية السياسية ويناضلون عنها.

وهذا الموقف السياسي الذي وقفه الموالى من الأحزاب يسر الأمر عليهم تيسيراً شديداً. فقد كان أحدهم لا يكاد يظهر تأييده لحزب من هذه الأحزاب حتى يفرح به هذا الحزب ويمطف عليه ويجزل له الصلّات ويذهب في تشجيعه كل مذهب، على نحو ما تفعل الأحزاب السياسية الآن بالصحف التي تنفّ منها مواقف التأييد، تقبل عليها وتدعها المعونة لاتبالي في ذلك بشيء، لأنها لا تريد إلا نشر الدعوة، ولأنها لا تريد إلا الفوز. ومن ابتغى الفوز وحده كان خليقاً ألا يحقق في اختيار الوسائل وتدبر العواقب.

وكذلك كانت تفعل الأحزاب العربية أيام بني أمية. كان هذا الموالى يعلن تأييده للأمويين في قصيدة من الشعر صا أسرع ما يضمه الأمويين إليهم ليعينهم لئلا يكون مخلصاً لهم أو مبتغياً للحظوة والرفلى.

وكذلك كان يفعل حزب آل الزبير وحزب الهاشميين. وكذلك كانت الخصومة بين الأحزاب العربية تبيح للمخلفين الموثورين من الموالى أن يتدخلوا في السياسة العربية وأن يهجموا أشرف قريش وقبيلة النخيل.

كان بنو أمية يشجعون أبى العباس الأعمى، وكان آل الزبير يشجعون إسماعيل بن يسار، وكان هذان الشعراء يستبحيان لأنفسهما هجو أشرف قريش خاصة والعرب عامة في سبيل التأييد لآل مروان. ولأن حرب أو آل الزبير.

ولم يكن هؤلاء الموالى مخلصين للعرب حقاً، إنما كانوا يستغلون هذه الخصومة للسياسة بين الأحزاب ليعيشوا من جهة وبخروجوا من حياة الرق أو حياة اللولاء إلى حياة تشبه حياة الأحرار والسادة من جهة أخرى، ثم ليسفوا ما في صدورهم من غل وينقصوا عن أنفسهم ما كانوا يضمنون من منغينة للعرب من جهة ثالثة.

ولعل إسماعيل بن يسار أظهر مثل لهذه الطائفة من الشعراء الموالى الذين كانوا يبيعون العرب ويؤيدونهم ويستغلون ما بينهم من الخصومات السياسية لمعاجاتهم ولذاتهم وأهوائهم. قالوا: كان إسماعيل بن يسار زبيرى الهوى، فلما ظفر آل مروان بآل الزبير أصبح إسماعيل مروانياً وقبله بنو أمية، فاستأذن ذات يوم على الوليد بن عبد الملك فأخبره ساعة حتى إذا لئن له دخل عليه يبكى، فلما سأله عن بكاؤه هذا قال: أخبرتني وأنت تعلم مروانيتى ومروانية أبى؛ فأخذ الوليد يهون عليه ويعتذر إليه وهو لا يزيد إلا إغرائاً في

البكاء، حتى وصله الوليد فأحسن صلته، فلما خرج تبعه بعض من حضر فسأله عن هذه المروانية التي ادعاهما: ما هي؟ ومتى كانت؟ فأجاب: إن هذه المروانية هي بقصدا لآل مروان وهي التي حملت أباه يساراً وهو يموت على أن يتقرب إلى الله بلعن مروان بن الحكم، وهي التي تحمل أمه على أن تلعن آل مروان مكان ما تقترب به من المسيح.

ولكن آل مروان كانوا في حاجة إلى اصطناع هؤلاء الشعراء يؤدون عنهم ويناضلون بنى هاشم خاصة؛ فقد علمت منزلة بنى هاشم في نفوس الموالى والفرس.

واللواة يحثوننا بأن حب بنى أمية لشاعرهم أبى العباس الأعمى لم يكن له حد؛ فقد كانت صلات بنى أمية ترسل إليه في مكة. وهج عبد الملك مرة فدخل عليه هذا الشاعر وأنشده شعراً هجا به ابن الزبير، فحلب عبد الملك على من في المجلس من قريائه ومن قريش ليكسوه كل واحد منهم؛ قالوا فألقيت عليه الحلال واللياليات حتى كانت تخفيه، ونهض فجلس عليها بقية مجلسه مع عبد الملك.

ولم تكن سيرة الهاشميين مع أنصارهم من الموالى أقل من سيرة الأمويين والزيديين. وكانت النتيجة لهذا كله أن استباح هؤلاء الموالى لأنفسهم هجو العرب أولاً ثم ذكر قديمهم والافتخار بالفرس ثانياً. وقد ضاع أكثر ما قال هؤلاء الموالى في الافتخار بالفرس وهجاء العرب أيام بنى أمية؛ وكذلك تجد من ذلك طرفاً مجزئاً مغنياً في الأغاني وغيره من كتب الأدب.

في الشعر الجاهلي

والشعر في مدح سيف بن ذي يزن.
وقد زك ابن قتيبة في أوله هذه الأبيات
وهي أبلى في الدلالة على ما نريد أن
ندل عليه وهي:

لن نطلب الوتر أمثال ابن ذي يزن
لج في البحر للأعداء أحوالا
أتى هرقل وقد شالت نعامته
فلم يجد عنده القول الذي قال
ثم انتحى نحو كسرى بعد تاسعة
من السنين، لقد أبدعت إيفالا
حتى أتى بنى الأحرار يحملهم
إنك عمرى لقد أسرعت قلقالا

فانظر إليه كيف قدّم الفرس على
الروم في أول الشعر وعلى العرب في
سائرهما ولو أن العرب غلبوا الروم بعد
الإسلام وأزالوا سلطانهم كما أزالوا سلطان
الفرس وأخضعوهم لمثل ما أخضعوا له
الفرس لكان للروم مع العرب شأن يشبه
شأن الفرس معهم. ولكن العرب لم
يقوّسوا سلطان الروم وإنما اقتطعوا طائفة
من أقاليمهم وظلت دولتهم قائمة.

ومن الخير أن نرى أبياتاً قالها
إسماعيل بن يسار في الفخر بالفرس،
فسترى بينها وبين الشعر الذي يضاه
إلى أبي الصلت ما يحمل على شيء من
الشك والريبة. قال:

إني وجدك ما عودى بذي خور
عند الحظاظ ولا حوضى بههدوم
أصلى كريم ومجدى لا يقاس به
ولى لسان كذّ السيف مسموم
أحمى به مجد أقوام ذوى حسب
من كل قوم بتاج الملك معموم

المربية؟ وإذا كان هذا كله حقاً فلم لا
يستغله الموالى؟ ولم لا يعتزّون به على
العرب المتغلبين الذين يزدرونهم
ويخذلونهم رقيقاً وخدماء؟

الحق أن الموالى لم يقصّروا في هذا،
فهم أنطقوا العرب بكثير من نثر الكلام
وشعره، فيه مدح للفرس وثناء عليهم
وتقريب منهم. وهم زعموا لنا أن الأعشى
زار كسرى ومنحه وطقّر بجوازئه. وهم
أضافوا إلى عدى بن زيد ولقيط بن يعمر
وغيرهما من إباد والعباد كثيراً من الشعر
فيه الإشادة بملوك الفرس وسلطانهم
وجيوشهم. وهم أنطقوا شاعراً من شعراء
الطائف بأبيات رواها الشفاء من الرواة
على أنها صحيحة لا شك فيها وهي أبيات
تضاهي إلى أبى الصلت بن ربيعة، وهو أبو
أمية بن أبى الصلت المعروف. وقد يكون
من الخير أن نرى هذه الأبيات وهي:

لله درهم من عصبية خرجوا
ما إن ترى لهم في الناس أمثالا
بيضاً مرأية غراً جاحجة
أسداً ترتب في القيصات أشبالا
لا يرمضون إذا حرّت مغافهم
ولا ترى منهم في الطعن مبالا
من مثل كسرى وسابور الجنود له
أو مثل وهز يوم الجيش إذ صالا
فأثرى هنيك عليك التاج مرتفعاً
في رأس قعدان دارك منك مخلالا
واحتظم بالهك إذا شالت نعامتهم
واسئل اليوم في يردك إسبالا
تلك المعارك لا قتيان من لهن
شيباً ماء فعداداً بعد أبوالا

أما المعمر العباسي فيمكن أن تقرأ
هذه القصيدة التي قالها أبو نواس يهجو
فيها العرب وقرشاً، والتي يقال إن الرشيد
أطال حبسه فيها.

وهم يحذّروننا أن الجرأة بلغت
باسماعيل بن يسار أن أشدّ فخره بالفرس
بين يدى هشام بن عبدالمك، فغضب
عليه الخليفة وأمر به فألقى في بركة
كانت بين يديه ولم يخرج إلا وقد أشرف
على الموت.

نسوق هذا كله لتعطيك صورة من
حقد الفرس على العرب وما كان له من
أثر في الحياة الأدبية لهؤلاء الشعراء.

وقد وصلنا إلى ما كنا نريد من تأثير
هذه الشيوعية في انتحال الشعر، فيمكن أن
يحاول الشاعر أن الموالى الافتخار على
العرب ليفكر في أن يثبت أن العرب
أنفسهم كانوا قبل أن يتوج لهم الإسلام هذا
التغلب يمتزجون بفضل الفرس وتغنمهم،
ويقولون في ذلك الشعر يتقزّون به إليهم
ويبتخون به العلوية عدهم، ولا سيما إذا
كانت الحوادث التاريخية والأساطير تعين
على ذلك وتدعى منه.

ومن الذي يستطيع أن ينكر أن الفرس
قد سيطروا قبل الإسلام على العراق
وأخضعوا أسلافهم من كان يسكن
حصنه وباديتهم من العرب؟ ومن ذا الذي
يستطيع أن ينكر أن الفرس قد أرسلوا
جيشاً لاحتل اليمن وأخرج منه الحبشة؟
ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر أنه قد
كانت بين الفرس والعرب وقائع، وأن
ملوك الحيرة كانوا أتباعاً للفرس يقدون
إليهم من حين إلى حين أشرف البادية

في الشعر الجاهلي

ججاج سادة بَنَج مرازية

جَرْد عَتاق مساميح مطاعيم

مَنْ مَثَلُ كَمَرَى وسابور الجنود معاً

والهرمزان الحُخْر أو لتعظيم

أُسْد الكنانين يوم الرُّوم إن زحفوا

وهم أذلُّوا ملوك التُّرك والروم

يمشون في خلق العاذي ساقية

مَتَى الضراغمة الأسد للهاميم

هناك إن تسألي تَنَبَّيْ بأن لنا

جُرُثومة قَهَرَتْ عِرَّ الجراثيم

على هذا النحو من انتحال الموالى
للشعر والأخبار يصنفونها إلى العرب نكراً
مضطربين إلى أن يجيبوا بلون من
الانتحال يشبه هذا اللون، فيه تغليب
للعرب على الفرس، وفيه إثبات لأن ملك
الفرس في الجاهلية وتسلطهم على العرب
لم يكن من شأنه أن يذل هؤلاء أو أن
يقدم عليهم أولئك.

ومن هنا مواقف هذه الوفود التي
تحدثت أمام كمرى بمحامد العرب
وعزتها ومنعتها وإياها للضيوم. ومن هنا
هذه المواقف التي تصنف إلى ملوك
الحيرة والتي تظهر هؤلاء الملوك أحياناً
عصاة مناهضين للملك الأعظم. ثم من
هنا هذه الأيام والوقائع التي كانت للعرب
على الفرس والتي تحدثت النبي عن
بعثها وهو يوم ذي قار.

فأنت ترى أن الشعرية في مظهرها
السياسي الأول قد حملت الفرس على
انتحال الأشعار والأخبار وأكهرت للعرب
على أن يلقوا الانتحال بمثلها.

على أن هذه الشعرية لم تثبت أن
استحالت بعد سقوط الأمويين وقيام
سلطان الفرس على يد العباسيين إلى
خلاف له صورة علمية أدبية أقرب إلى
البحث والجدل في أنواع العلم منها إلى ما
كان معروفاً من الخصومة السياسية بين
الغالب والمغلوب. وكان هذا النحو من
الشعرية أخصب من اللوع السابق وأبلغ
في حمل العرب والفرس على الانتحال
والإسراف فيه.

ولمك تلاحظ أن الكثرة المطلقة من
العلماء الذين انتصروا إلى الأدب واللغة
والكلام والفلسفة كانوا من العجم الموالى،
وكانوا يستظلون بسلطان الوزراء
والمشورين من الفرس أيضاً؛ وكانت
غايته قد استحالت من إثبات سابقة
الفرس في الملك والسلطان إلى ترويح هذا
السلطان الذي كسبوه أيام بلى العباس
وإقامة الأئمة لفناهضة على أن الأمر قد
رد إلى أمه وعلى أن هؤلاء العرب الذين
حول بينهم وبين السيادة الفعلية ليسوا ولم
يكنوا أملاً لهذه السيادة. ومن هنا كان
هؤلاء العلماء والمناظرون أصحاب لزدراء
للعرب ونعي عليهم وغش من أقدارهم.

فأما أبو عبيدة معمر بن المثنى الذي
يرجع العرب إليه فيما يروون من لغة
وأدب، فقد كان أشد الناس بغضاً للعرب
وإزدراء لهم؛ وهو الذي وضع كتاباً
لانتعرف الآن إلا اسمه وهو «مخالب
العرب». وأما غير أبي عبيدة من علماء
الموالى ومكلميه وفلاسفته فقد كانوا
يمضون في لزدراء العرب إلى غير حد؛
يدلونهم في حروبهم، ويدلونهم في
شعرهم، يدلونهم في خطابهم، ويدلونهم

في دينهم أيضاً. فليست الزندقة إلا
مظهراً من مظاهر الشعرية؛ وليس
تفضيل النار على الطين وإيلس على آدم
إلا مظهراً من مظاهر الشعرية الفارسية
التي كانت تفصل الجوسية على
الإسلام.

وأنت تجد في «البيان والتبيين» كلاماً
كثيراً تمسكين منه إلى أي حد كان الفرس
يعجبون بأثار الأمم الأعجمية ويقدمونها
على آثار العرب، فهم يعجبون بخطب
الفرس وسياستهم، وعلم الهند وحكمتها،
ومطلق اليونان وفلسفتهم؛ وهم ينكرون
على العرب أن يكون لهم شيء يغارب
هذا. والجاحظ يتفق ما يملك من قوة
لإدب أن العرب يستطيعون أن ينهضوا
لكل هذه المفاهيم الأعجمية وأن يأتوا
بخير منها.

ولعل أصدق مثال لهذه الخصومة
الدينية بين علماء العرب والموالى؛ هذا
الكتاب الذي كتبه الجاحظ في البيان
والتبيين وهو «كتاب العصا». وأصل هذا
الكتاب كما تعلم أن الشعرية كانوا ينكرون
على العرب الخطابة، وينكرون على
خطباء العرب ما كانوا يسطعون أثناء
خطابهم من هيئة وشكل وما كانوا
يتخذون من أداة، وكانوا يعجبون على
العرب اتخاذ العصا والمخضرة وهم
يخطبون. فكتب الجاحظ كتاب العصا
ليثبت فيه أن العرب أخطب من العجم،
وأن اتخاذ الخطيب العربي للعصا لا يفض
من فنه الخطابي. ألبست للعصا محمودة
في القرآن والسنة وفي التوراة وفي
أحاديث القدماء؟ ومن هنا مضى الجاحظ
في تعداد فضائل العصا حتى أنفق في
ذلك سفرًا ضخماً.

في الشعر الجاهلي

مخاترون بأشياء أخرى هي التي أريد أن أقتع عندها وثقات قصيرة كما قلت.

ولعل أهم هذه المؤثرات التي عجلت بالأدب العربي وجعلت حظه من الهزل عظيمًا: مجون الرواة وإسرافهم في اللهو والعبث وإنصرافهم عن أصول الدين وقواعد الأخلاق إلى ما يباهه الدين وتكره الأخلاق.

ولعل لا أحتاج بعد الذي كتبتة مفصلاً في الجزء الأول من «حديث الأرباء» إلى أن أطول في وصف ما كان فيه هؤلاء الناس من اللهو والمجون. ولست أذكر هنا إلا اثنين إذا ذكرتهما فقد ذكرت الرواية كلها والرواة جميعاً: فأما أحدهما فعماد الراوية. وأما الآخر فخلف الأحمر.

كان حماد الراوية زعيم أهل الكوفة في الرواية والحفظ. وكان خلف الأحمر زعيم أهل البصرة في الرواية والحفظ أيضاً. وكان كلا الرجلين مسرفاً على نفسه ليس له حظ من دين ولا خلق ولا احتشام ولا وقار. كان كلا الرجلين سكيراً فاسقاً مستهزئاً بالخمر والفسق. وكان كلا الرجلين صاحب شك ودعابة ومجون.

فأما حماد فقد كان صديقاً لحماّد عجرد وحماد الزبرقان ومطيع بن إبّاس. وكلهم أسرف فيما لا يليق بالرجل الكريم الوفيّ. وأما خلف فكان صديقاً لواليه ابن الحباب وأستاذاً لأبي نواس. وكان هؤلاء الناس جميعاً في ألسان العراق الثلاثة مظهر الدعابة والخلاعة؛ ليس منهم إلا من اتهم في دونه ورمى بالزنتقة، وبغف على ذلك الناس جميعاً؛ لا يصنفهم أحد

هم مضطرون إلى ذلك اضطراراً ليثبتوا فضيلتهم على هذه الأمم المغلوطة. واضطرارهم يشد ويتراد شدة بمقدار ما يفقدون من السلطان السياسي، وبمقدار ما ترتفع هذه الأمم المغلوطة رءوسها.

وأنا أستطيع أن أمضي في تفصيل هذه الآثار المختلفة التي تركتها الشعوبية في الأدب العربي وفي الانتحال بدوع خاص؛ ولكني لم أكتب هذا الكتاب إلا لأنّ إماماً بكل هذه الأسباب التي تعمل على الشك في قيمة ما يضاهي إلى الجاهليين من الشعر. وأحسبني قد ألفت بالشعرية وتأثيرها في ذلك إماماً كافياً.

٦-

الرواة وانتحال الشعر

فإذا فرغنا من هذه الأسباب العامة التي كانت تعمل على الانتحال والتي تتصل بظروف الحياة السياسية والدينية والفنية للمسلمين قلن نغمر من كل شيء، بل نحن مضطرون إلى أن نقف وثقات قصيرة عند طائفة أخرى من الأسباب، ليست من المسموم والاطراد بمنزلة الأسباب المتقدمة. ولكنها ليست أقل منها تأثيراً في حياة الأدب العربي القديم، وحقاً على تعميل الجاهليين سالم يقولوا من الشعر والندى. أريد بها هذه الأسباب التي تتصل بأشخاص أولئك الذين نقلوا إلينا أدب العرب ودونوه. وهؤلاء الأشخاص هم الرواة. وهم بين اثنين: إما أن يكونوا من العرب، فهم مخاترون بما كان يتأثر به العرب. وإما أن يكونوا من الموالي، فهم مخاترون بما كان يتأثر به الموالي من تلك الأسباب العامة. وهم على تأثرهم بهذه الأسباب العامة

والذي يعيننا من هذا كله هو أن نلاحظ أن الجاهظ وأمثاله من الذين كانوا يعنون بالرد على الشعوبية، مهما يكن علمهم ومهما تكن روايتهم لم يستطيعوا أن يعصموا أنفسهم من الانتحال الذي كانوا مضطرون إليه اضطراراً لمسكوا خصومهم من الشعوبية. فليس من اليسر أن نصدق أن كل ما يرويه الجاهظ من الأشعار والأخبار حول العصا والمخصرة ويضيقه إلى الجاهليين صحيح. ونحن نعلم حق العلم أن الخصومة حين تشتد بين الفرق والأحزاب فأيسر وسائلها الكتب. كانت الشعوبية تتحلل من الشعر ما فيه عيب للعرب وغض منهم. وكان خصوم الشعوبية يتحللون من الشعر ما فيه نود عن العرب ورفع لأقدارهم.

ونوع آخر من الانتحال دعت إليه الشعوبية، تجده بنوع خاص في كتاب الحيوان للجاهظ وما يشبهه من كتب العلم التي يلح بها أصحابها نحو الأدب. ذلك أن الخصومة بين العرب والعجم دعت العرب وأنصارهم إلى أن يزعموا أن الأدب العربي القديم لا يخلو أو لا يكاد يخلو من شيء تشتمل عليه العلوم الحديثة. فإذا عرضوا لشيء مما في هذه العلوم الأجنبية فلا بد من أن يثبتوا أن العرب قد عرفوه أو ألوها به أو كادوا يعرفونه ويعلمون به.

ومن هنا لا تكاد تجد شيئاً من هذه الأنواع الحيوانية التي عرض لها الجاهظ في كتاب الحيوان إلا وقد قالت العرب فيه شيئاً قليلاً أو كثيراً طويلاً أو قصيراً، وإصناً أو غامضاً. يجب أن يكون للعرب قول في كل شيء وسابقة في كل شيء،

فى الشعر الجاهلى

بخير، ولا يزعم لهم أحد صلاحاً فى دين أو دنيا.

وأهل الكوفة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية حماد، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب. وأهل البصرة مجمعون على أن أستاذهم فى الرواية خلف، عنه أخذوا ما أخذوا من شعر العرب أيضاً. وأهل الكوفة والبصرة مجمعون على تجريخ الرجلين فى دينهما وخلقهما ومروعتهما. وهم مجمعون على أنهم لم يكونا يحفظان الشعر ويحسان روايته ليس غير، وإنما كانا شاعرين مجيدين يصلان من التقليد والمهارة فيه إلى حيث لا يستطيع أحد أن يميز بين ما يرويان وما يتحلان.

فأما حماد فوجدنا عنه رواية من خيرة رواة الكوفة هو الفضل العنبي أنه قد أفسد الشعر إفساداً لا يصلح بعده أبداً؛ فلما سأل عن سبب ذلك، أثنى أم خطأ؟ قال: لبيته كان كذلك، فإن أهل العلم يرون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل صالح بلغات العرب وأشعارها ومناهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويخذه فى شعره ويحمل ذلك عنه فى الآفاق، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، ولين ذلك؟

ويحدثنا محمد بن سلام أنه دخل على بلال بن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى، فقال له بلال: ما أطرقتنى شيئاً؛ فندا عليه حماد فأنشده قصيدة للحطيفة فى مدح أبى موسى؛ قال بلال: ويحك يمدح الحطيفة أباً موسى ولا أعرف ذلك، وأنا أرى شعر الحطيفة!

ولكن دعها تذهب فى الناس؛ وقد تركها حماد فذهبت فى الناس وهى فى ديوان الحطيفة. والرواة أنفسهم يختلفون، فمنهم من يزعم أن الحطيفة قالها حقاً.

وكان يونس بن حبيب يقول: العجب لمن يروى عن حماد، كان يكسر ويلحن ويكذب. وثبت كذب حماد فى الرواية للمهدى؛ فأمر حاجبه فأعلن فى الناس أنه يبطل رواية حماد.

وفى الحق أن حماداً كان يسرف فى الرواية وللنكر منها. وأخباره فى ذلك لا يكاد يصدقها أحد، فلم يكن يسأل عن شيء إلا عرفه. وقد زعم للوليد بن يزيد أنه يستطيع أن يروى على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة لمن لم يعرفهم من الشعراء. قالوا وامتحنه الوليد حتى صجر فوكل به من أتم امتحانه ثم أجازته.

وأما خلف فكلام الناس فى كذبه كثير. وابن سلام يديننا بأنه كان أفرس الناس ببيت شعر. ويتحدثون أنه وضع لأهل الكوفة ما شاء الله أن يضع لهم، ثم نسك فى آخر أيامه فأناها أهل الكوفة بما كان قد وضع لهم من الشعر؛ فأبوا تصديقه. واعترف هو للأصمعى بأنه وضع غير قصيدة. ويزعمون أنه وضع لامية العرب على الشنفرى، ولامية أخرى على تائب شرار رويت فى الحماسة.

وهناك رواية كوفى لم يكن أقل حظاً من صاحبيه هذين فى الكذب والانتحال. كان يجمع شعر القبائل حتى إذا جمع شعر قبيلة كتب مصحفاً بخطه ووضعه فى مسجد الكوفة. ويقول خصومه: إنه

كان ثقة لولا إسرافه فى شرب الخمر، وهو أبو عمرو الشيبانى. ويقولون: إنه جمع شعر سبعين قبيلة.

وأكبر الظن أنه كان بأجر نفسه للقبائل يجمع لكل واحدة منها شعراً يضيفه إلى شعرائها. وليس هذا غريباً فى تاريخ الأدب، فقد كان مثله كثيراً فى تاريخ الأدب اليونانى والرومانى.

وإذا فسدت مروءة الرواة كما فسدت مروءة حماد وخلف وأبى عمرو الشيبانى، وإذا أحاطت بهم ظروف مختلفة تحملهم على الكذب والانتحال ككسب المال والتقرب إلى الأشراف والأسماء والظهور على الخصوم والمنافسين وتكاية العرب - نقول: إذا فسدت مروءة هؤلاء الرواة وأحاطت بهم مثل هذه الظروف، كان من الحق علينا ألا نقبل مطمئنين ما ينقلون إلينا من شعر القدماء.

والعجب أن رواة لم تفسد مروءتهم ولم يعرفوا فسق ولا مجون ولا شعوبية قد كذبوا أيضاً وانتحلوا. فأبو عمرو بن العلاء يعترف بأنه وضع على الأصبى بيتاً:

وأكرمتى وما كان الذى تكرت

من النواذب إلا الشيب والصلعا
ويعترف الأصمعى بشيء يشبه ذلك. ويقول اللاحق إن سيبويه سألته عن إعمال العرب «فعلاً»، فوضع له هذا البيت:

حذر أمورا لا تنصير وأمن

ماليس ينجيهِ من الأقدار
ومثل هذا كثير.

في الشعر الجاهلي

الكتاب الثالث الشعر والشعراء

١٠

قصص وتاريخ

نظن أن أنصار القديم لا يطمعون منا في أن نغير لهم حقائق الأشياء أو أن نسمي هذه الحقائق بغير أسمائها، للبلغ رضاهم وتجنب سخطهم. ومهما تكن حراماً على أن يرضوا ومهما تكن شديداً لكره لسخطهم فحنن على رضا الحق أحرص، وللعيب بالحق والعلم أشد كرهاً.

ولن نستطيع أن نسمي حقاً ما ليس بالحق، وتاريخاً ما ليس بالتاريخ. ولن نستطيع أن نعتزف بأن ما يروى من سيرة هؤلاء الشعراء الجاهليين وما يضاف إليهم من الشعر تاريخ يمكن الاطمئنان إليه أو الثقة به؛ وإنما كثرة هذا كله قصص وأساطير لا تنفيذ يقيناً ولا ترجيحاً، وإنما تبث في النفوس غلونا وأوهاماً. وسبيل الباحث المحقق أن يستمرضها في عناية وأناة وبراءة من الأهواء والأغراض، فيدرسها محلاً ناقداً مستقصياً في النقد والحاليل. فإن انتهى من درسه هذا إلى حق أو شيء أو شيء يشبه الحق أثبتة محققاً بكل ما ينبغي أن يحتفظ به من الشك الذي قد يحمله على أن يغير رأيه ويؤانف بحقه ونظره من جديد.

ذلك أن أخبار الجاهليين وأشعارهم لم تصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة، وإنما وصلت إلينا من هذه الطريق التي

فصدت أنا وخلف الأحمر فلم نقدر على ثلاثين.

ويحدثنا ابن سلام عن أبي عبيدة أن داود بن مضم بن نويرة ورد البصرة فيما يقدم له الأعراب، فأخذ أبو عبيدة يسأله عن شعر أبيه وكفا حاجته؛ فلما فرغ داود من رواية شعر أبيه وكره أن تنقطع عناية أبي عبيدة به أخذ يضع على أبيه ما لم يقل، وعرف ذلك أبو عبيدة.

ونظن أننا قد بلغنا ما كنا نريد من إحصاء الأسباب المختلفة التي حملت على انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين، والتي تضطربنا نحن في هذا العصر إلى أن نقف موقف الشك والاحتياط أمام هذا الشعر.

كل شيء في حياة المسلمين في القرنين الثلاثة الأولى كان يدعو إلى انتحال الشعر وتلفيقه سواء في ذلك الحياة الصالحة حياة التقوى والبررة، والحياة السيئة حياة الفساق وأصحاب السجون. فإذا كان الأمر على هذا النحو فهل نظن أن من الحزم واللفظة أن نقبل ما يقول القدماء في غير نقد ولا تحقيق؟

وقد قلنا أن هذا الكذب والانتحال في الأدب والتاريخ لم يكرهنا مقصودين على العرب، وإنما هما حظ شائع في الآداب القديمة كلها. فخير لنا أن نجهد في تعزف ما يمكن أن تصح إضافته إلى الجاهليين من الشعر. وسبيل ذلك أن ندرس الشعر نفسه في ألفاظه ومعانيه بعد أن درسنا ما يحيط به من الظروف.

وهناك طائفة من الرواة غير هؤلاء ليس من شك في أنهم كانوا يتخذون الانتحال في الشعر واللفظة وسيلة من وسائل الكسب. وكانوا يفتنون ذلك في شيء من السخرية والعبث، نريد بهم هؤلاء الأعراب الذين كان يرتحل إليهم في البادية رواة الأمصار يسألونهم عن الشعر والغريب. فليس من شك عند من يعرف أخلاق الأعراب في أن هؤلاء الناس حين رأوا إلحاح أهل الأمصار عليهم في طلب الشعر والغريب وعنايتهم بما كانوا يفتنون إليهم منهما، قدروا بضاعتهم واستكثروا منها. ثم لم يلبثوا أن أحسوا ازدياد حرص الأمصار على هذه البضاعة، فجدوا في تجارتهم وأبوأ أن يظفروا في باديئهم يخطرون رواة الأمصار. ولم لا يسلطون هم إصدار بضاعتهم بأنفسهم؟ ولم لا يجهلون إلى الأمصار يحملون الشعر والغريب والوارد إلى الرواة فيروونهم من الرحلة ومشاق السفر ونفقاته، ويحدثون التنازع بينهم، ويفيدون من ذلك ما لم يكونوا يفيدون حين لم يكن يقتحم الصحاري إليهم إلا رجل كالأصمعي أو أبي عمرو ابن العلاء؟ وكذلك فعلوا: انحدروا إلى الأمصار في المراق خاصة، وكثر ازدياد الرواة حولهم فنفقت بضاعتهم، وأنت تعلم أن نفاق البضاعة أدعى إلى الإنتاج؛ فأخذ هؤلاء الأعراب يكذبون وأسرفوا في الكذب، حتى أحس الرواة أنفسهم ذلك. فالأصمعي يحدثنا عن أحد هؤلاء الأعراب، واسمه أبو مضم، أنه أنشد لسائفة شاعر أو ثمانين شاعراً كلهم يسمى عمرو؛ قال الأصمعي:

في الشعر الجاهلي

على رجلين وتطلق بلسان؛ وهذا يحفظ كتاب البيان والبيان فيصبح نسخة منه؛ وهذا يحفظ لأخلاطاً من هذه الكتب فيصبح مزاجاً غريباً يتكلم مرة بلسان الجاحظ وأخرى بلسان المبرد وثالثة بلسان ثعلب ورابعة بلسان ابن سلام.

لأنصار القديم أن يرضوا لأنفسهم بهذا النحو من أنحاء الحياة العلمية. أما نحن فنأبى كل الإباء أن نكون أدوات حاكية أو كتباً متحركة، ولا نرضى إلا أن تكون لنا عقول نفهم بها ونستعين بها على النقد والتحصيل في غير تحكم ولا طغيان. وهذه العقول تضطربنا، كما اضطرت غيرنا من قبل، إلى أن ننظر إلى التقدم كما ننظر إلى المحدثين دون أن ننسى الظروف التي تسبب بأولئك وهؤلاء. فأننا لا أقصد أحداً من الذين يعاصرونني ولا أبرهه من الكذب والانتحال ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب. فإذا تحدثت إلى بشيء أو نقل لي عنه شيء، فأننا لا أقبل حتى أنقذ وأنصري، وأحل وأنفق في التحليل، وما أعرف أن أحداً من أنصار القديم أنفسهم يقنن المعاصرين ويطمئن إليهم من غير نقد ولا تبصر. وآية ذلك أنهم يحسون حياتهم اليومية كما يحياها أنصار الجديدهم فهم يبيعون ويشترين ويخرون كما يبيع غيرهم وكما يشتري وكما يضرهم، وهم يبتزون أمورهم الخاصة كما يبتزها سائر الناس في مقدر من الذكاء والفطنة والحدس. فما بالهم يعسكرون ملكاتهم الناقصة بالقياس إلى المعاصرين ولا يستعملونها بالقياس إلى القدماء؟ وما بالهم إذا كانوا يحبسون التصديق والاطمئنان إلى هذا الحد لا يصدقون

اليوناني والأدب اللاتيني. ولولا أننا نحرص على الإيجاز لضربنا لك أمثالاً أخرى لطائفة من الأداب الحية الحديثة؛ فكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف، ولكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المستحل. ولما ندري لم يريد أنصار القديم أن يميزوا الأمة العربية والأدب العربي من سائر الأمم والأدب؟ ومن الذي يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجيل الذي كان ينحصب إلى عدنان وقحطان؟ كلا! الجيل العربي كغيره من الأجيال خاضع لهذه القوانين العامة التي تسيطر على حياة الأفراد والجماعات.

للمعرب خيالهم الشعبي. وهذا الخيال قد جدّ وعمل وأثمر، وكانت نتيجة جدّه وعمله وإثماره هذه الأقاصيص والأساطير التي تروى لا عن العصر الجاهلي وحده بل عن العصور الإسلامية التاريخية أيضاً. وقد رأيت في فصولنا التي سميناهـا «حديث الأرياء» أننا نشك في طائفة من هذه القصص الخرافية التي تروى عن العذريين وغيرهم من العشاق في العصر الأموي. ويجب حقاً أن نلغي عقولنا - كما يقول بعض الزعماء السياسيين - لنزيم بأن كل ما يروى لنا عن الشعراء والكتاب والخلفاء والقواد والوزراء صحيح، لأنه ورد في كتاب الأغاني أو في كتاب الطبري أو في كتاب العبرد أو في سفر من أسفار الجاحظ. ثم يجب أن نلغي عقولنا وأن نلغي وجودنا للشخصي وأن نتحول إلى كتب متحركة: هنا يحفظ الكامل لا يحدوه فيصبح نسخة من كتاب الكامل تمشي

تصل منها القصص والأساطير؛ طريق الرواية والأحاديث، طريق الفكاهة واللعب، طريق التكلف والانتحال. فنحن مضطرون أمام هذا كله إلى أن نحفظ بحريتنا كاملة، وإلى أن نقاوم ميولنا وأهوائنا وفطرتنا التي هي مستعدة للتصديق والاطمئنان في سهولة ويسر. ونحن لانعرف نصاً عربياً وصل إلينا من طريق تاريخية صحيحة يمكن أن نطمئن إليها قبل القرآن إلا طائفة من النقوش لا تثبت في الأدب حقاً ولا تنفي منه باطلاً. وهي إن أفادت في تاريخ الرسم فذلك كل ما يمكن أن يؤخذ منها إلى الآن.

القرآن وحده هو النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مخلصاً للمصر الذي تلى فيه. فأما شعر هؤلاء الشعراء وخطب هؤلاء الخطباء وسجع هؤلاء الساجين فلا سبيل إلى الثقة بها ولا إلى الإطمئنان إليها، ولا سيما بعد ما بسلنا لك في الكتاب الأول من الأسباب التي تدعو إلى الشك في صحتها، وبعد ما بسلنا لك في الكتاب الثاني من الأسباب التي كانت تحمل الناس على التكلف والانتحال.

وإذا فوجب أن يكون لمؤرخ الأدب العربية موقفاً مختلفان: أحدهما أمام الأساطير والأقاصيص والأسماء التي تروى عن العصر الجاهلي. والثاني أمام النصوص التاريخية الصحيحة التي تتبدئ بالقرآن. وقد بينا لك في الكتاب الماضي أن هذا ليس شأن الأدب العربية وحدها، وإنما هو شأن الأدب القديمة كلها، ومضربنا لك الأمثال بالأدب

في الشعر الجاهلي

البائع حين يزعم لهم أن سلمته تساوى عشرين، بل يمرضون عليه عشرة وأقل من عشرة ويسامون حتى ينتهوا إلى ما يريدون؟ ولو أنهم صدّقوا المحدثين واطمأنوا إليهم كما يصدقون القدماء ويطمئنون إليهم لكانوا مضرب الأمثال في الفطنة والبله والحق، ولكانت حياتهم كدًا وضلًا وعناء. ولكننا نحمد لهم الله، فهم بالقياس إلى معاصريهم أصحاب بصير بالأمور وقطنة بدقائقها وحيلة واسعة للتخلص من المآزق؛ وهم يشترون اللحم كما نشتره ويبدلون في الخبز والسمن مثل ما نبدل.

وإذا فما مصدر هذه التفرقة التي يصلحونها بين القدماء والمحدثين؟ ما لهم يؤمنون لأولئك ويشكّون في هؤلاء؟ ليس لهذه التفرقة مصدر إلا هذه الفكرة التي تسيطر على نفوس العامة في جميع الأمم وفي جميع العصور، وهي أن القديم خير من الجديد، وأن الزمان صائر إلى الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير بالناس القهقري؛ يرجع بهم إلى وراء ولا يضمني بهم إلى أمام...

زعموا أن القمحة كانت في العصور الذهبية تعدل للنفحة العظيمة حجمًا، ثم غضب الله على الناس فأخذت القمحة تتكسّمائل حتى وصلت إلى حيث هي الآن.

وزعموا أن الرجل من الأجيال القديمة كان من الطول والضخامة والقوة بحيث كان يغمس يده في البحر فيأخذ منه السمك ثم يرفع يده في الجو فيشويه في جذوة الشمس ثم يهبط بيده إلى فمه فيزدرج شواهه ازدرادًا.

وزعموا أن أهل الأجيال القديمة كانوا من الضخامة والجسامة بحيث استطاع بعض ملوك، أو بعض الأنبياء، أن يتخذ فخذ أحدهم جسرًا يسر عليه القوات.

فالقديم خير من الجديد، والقدماء خير من المحدثين. يؤمن العامة بهذا إيمانًا لا سبيل إلى زعزعته. وهذا الإيمان يطور ويتغير؛ ولكن أصله ثابت. فأصحاب الحضارة والمدنية الذين أخذوا من العلم بحظ لا يؤمنون بمثل هذه الأحاديث التي فُتّمها لك؛ ولكنهم يرون أن الأخلاق مثلاً كانت أشدّ استيقاظًا في العصور الأولى، وأن الأفئدة كانت أشدّ نكاه، وأن الأبدان كانت أعظم حفظًا من الصحة. وعلى هذا النحو يكون تفصيل القديم، لأنه قديم لانراه من جهة، ولأننا ساخطون بطبعنا على الحاضر من جهة أخرى.

فهل تظن أن الذين يشكّون بخلف وحماد والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء يتقون بهم شيء غير ما قدمت لك؟ كلا! كان هؤلاء الناس أحسن من المعاصرين أخلاقًا وأقلّ منهم ميلًا إلى الكذب، كانوا أنكى منهم أفئدة، كانوا أقوى منهم حافظّة، كانوا أثقّ منهم بصائر. لماذا؟ لأنهم قداماء! لأنهم كانوا يعيشون في هذا العصر الذهبي! أليس العصر العباسي عصرًا ذهبيًا بالقياس إلى هذا العصر الذي نعيش فيه؟

أما نحن فلا نزعم أن القدماء كانوا شرًا من المحدثين، ولكننا لا نزعم أيضًا أنهم كانوا خيرًا منهم. وإنما أولئك وهؤلاء سواء، لا تفرّق بينهم إلا ظنوف الحياة التي تصوّر طبائعهم صورا ملائمة لها

دون أن تغير هذه الطبائع. كان القدماء يكذبون كما يكذب المحدثون، وكان القدماء يخطئون كما يخطئ المحدثون، وكان حظ القدماء من الخطأ أعظم من حظ المحدثين، لأن العقل لم يبلغ من الرقي في تلك العصور ما بلغ في هذا العصر ولم يستكشف من مناهج البحث والنقد ما استكشف في هذا العصر. فإذا أخذنا أنفسنا بأن نقف أمام القدماء موقف الشك والاحتياط فلنا غلاة ولا مسرفين، وإنما نحن نؤدى لعقولنا حقيقتها ونؤدى للعلم ماله علينا من دين. وإذا كنا نطلب إلى أنصار القديم شيئا فهو أن يكونوا منطقيين، وأن يلائموا بين حياتهم حين يقرءون ويكتبون وحياتهم حين يبيعون ويشترون.

وإذا للتناول مع الإيجاز الشديد شيئًا من البحث عن الشعر والشعراء في العصر الجاهلي لدرى إلى أي شيء نستطيع أن نطمئن من هذه الأشعار والأخبار التي امتلأت بها الكتب والأسفار.

٢-

امرؤ القيس - عبيدة - علقمة

لعل أقدم الشعراء الذين يروى لهم شعر كثير ويتحدث الرواة عنهم بأخبار كثيرة فيها تطويل وتفصيل هو امرؤ القيس.

ونحن نعلم أن الرواة يتحدثون بأسماء طائفة من الشعراء زعموا أنهم عاشوا قبل امرئ القيس وقالوا شعراء، ولكنهم لا يروون لهؤلاء الشعراء إلا البيت أو البيتين أو الأبيات. وهم لا يتكبرون من أخبار هؤلاء الشعراء إلا الشيء القليل الذي لا يفي.

في الشعر الجاهلي

عنه شيئاً إلا اسمه هذا، وإلا طائفة من الأساطير والأحاديث تنصل بهذا الاسم.

وهنا يحسن أن نلاحظ أن الكثرة من هذه الأساطير والأحاديث لم تشع بين الناس إلا في عصر متأخر؛ وفي عصر الرواة المدونين والقصاصين. فأكثر الظن إنك أنها نشأت في هذا العصر ولم تورث عن العصر الجاهلي حقاً. وأكثر الظن أن الذي أنشأ هذه القصة ونماها إنما هو هذا المكان الذي احتلته قبيلة كندة في الحياة الإسلامية منذ تمت للنبي السيطرة على البلاد العربية إلى القرن الأول للهجرة. فحسن نظم أن وفداً من كندة وفد على النبي وعلى رأسه الأشعث بن قيس. ونحن نعلم أن هذا الوفد طلب - فيما نقول - السيرة - إلى النبي أن يرسل معهم مفتحا بطمهم الدين. نحن نعلم أن كندة ارتدت بعد موت النبي، وأن عامل أبي بكر حاصرها في التَّجِيرَ وأنزلها على حكمه وقتل منها خلقاً كثيراً وأرشد منها طائفة إلى أبي بكر فيها الأشعث بن قيس الذي تآب وأتاب وأصهر إلى أبي بكر فخرج أخوه أم فروة؛ وخرج - فيما يزعم الرواة - إلى سوق الإبل في المدينة فاسئل سيفه ومعنى في إبل السوق عقراً ونحراً حتى ظن الناس به الجنون، ولكنه دعا أهل المدينة إلى الطعام وأدى إلى أسحباب الإبل أسرارهم؛ وكانت هذه العجزة للقاحشة وابنة عرسه. ونحن نعلم أن الرجل قد اشترك في فتح الشام وشهد مواقع المسلمين في حرب الفرس، وحسن بلاؤه في هذا كله، وتولى عملاً لعثمان، وظاهر عليها على معاوية، وأكره عليها على قبول التحكيم في صفين. ونحن نعلم أن ابنه محمد بن الأشعث كان سيداً من

حقاً أو شيئاً يشبه الحق. وأى شيء أيسر من أن تأخذ ما انتفتت عليه كثرة الرواة على أنه حق لاشك فيه؟ وكثرة الرواة قد اتفقت على أن اسمه حندج بن حجر، ولقبه امرؤ القيس، وكنيته أبو وهب؛ وأمه فاطمة بنت ربيعة. على هذا انتفتت كثرة الرواة. وإن انتفتت الكثرة على شيء فوجب أن يكون صحيحاً أو على أقل تقدير يجب أن يكون راجحاً.

أما أنا فقد أطمئن إلى آراء الكثرة، أو قد أرايها مكرها على الاطمئنان لآراء الكثرة، في المجالس النيابية وما يشبهها. ولكن الكثرة في العلم لا تغني شيئاً؛ فقد كانت كثرة العلماء تنكر كروية الأرض وحركتها، وظهر بعد ذلك أن الكثرة كانت مخطئة. وكانت كثرة العلماء ترى كل ما أثبت العلم الحديث أنه غير صحيح. فالكثرة في العلم لا تغني شيئاً.

وإذا فليس من سبيل إلى أن نقبل قول الكثرة في امرئ القيس؛ وإنما السبيل أن نوازن بينه وبين ما تزعم القلة. وليس إلى هذه الموازنة المنتجة من سبيل إذا لاحظت ما قدمناه في الكتاب الماضي من هذه الأسباب التي كانت تعمل على الانتحال وتكلف القصص.

وإذا فلنستطيع أن نفصل بين الفريقين المختلفين، وإنما نحن مضطرون إلى أن نقبل ما يقول أولئك وهؤلاء على أن الناس كانوا يتحدثون به دون أن تعرف وجه الحق فيه. ولعل هذا وأشباهه من الخلط في حياة امرئ القيس أوضح دليل على ما نذهب إليه من أن أسراً القيس إن يكن قد وجد حقاً - ونحن نرجح ذلك ونكاد نوقن به - فإن الناس لم يعرفوا

وهم يطلون قلة الأخبار والأشعار التي يمكن أن تضاف إلى هؤلاء الشعراء بعد العهد وتقدم الزمن وقلة الحفاظ. وقد رأيت في الكتاب الماضي أن قليلاً من النقد لما يضاف إلى هؤلاء الشعراء ينتهي بك إلى جود ما يضاف إليهم من خبر أو شعر. فلندع هؤلاء الشعراء ولنقف عند امرئ القيس وأصحابه الذين يظهر أن الرواة عرفوا عنهم ورووا لهم الشيء الكثير.

من امرئ القيس؟ أما الرواة فلا يختلفون في أنه رجل من كندة. ولكن من كندة؟ لا يختلف الرواة في أنها قبيلة من قحطان؛ وهم يختلفون بعض الاختلاف في نسبها وفي تفسير اسمها وفي أخبار سادتها. ولكنهم على كل حال يتفقون على أنها قبيلة يمانية، وعلى أن امرأ القيس منها.

فأما اسم امرئ القيس واسم أبيه واسم أمه فأشياء ليس من البسير الاتفاق عليها بين الرواة؛ فقد كان اسمه امرأ القيس، وقد كان اسمه حندجاً، وقد كان اسمه قيساً، وقد كان اسم أبيه عمراً، وقد كان اسم أبيه حنجرأ أيضاً. وكان اسم أمه فاطمة بنت ربيعة أخت مهلهل وكليب، وكان اسم أمه تملك. وكان امرؤ القيس يعرف بأبي وهب، وكان يعرف بأبي الحارث. ولم يكن له ولد ذكر. وكان يدعيه جميعاً. وكانت له ابنة يقال لها هند؛ ولم تكن هند هذه ابنته وإنما كانت بنت أبيه. وكان يعرف بالملك الضليل، وكان يعرف بذئ القروح.

وعليك أنت أن تستخلص من هذا الخليط المضطرب ما تستطيع أن تسميه

في الشعر الجاهلي

فأكل نظر في هذا الشعر يلزمك أن تقسمه إلى قسمين: أحدهما يتصل بهذه القصة التي قدّمنا الإشارة إليها. وإذا شأن هذه القصة لتحتل لنفسها أو تسجلها، ولتحتل لتمثيل هذا الناس القوي الذي كان قائما بين قبائل العرب وأحبايم في الكوفة والبصرة. وأقل درس لهذا الشعر وقطعه، إن كنت من الذين يالفون البحث الحديث، بأن هذا الشعر الذي يضاف إلى امرئ القيس ويتصل بقصته إنما هو شعر إسلامي لجاهلي، قبل وارتحل لهذه الأسباب التي أشرنا إليها ولأسباب أخرى فصلناها في القسم الثاني من هذا الكتاب. فهذا أحد القسمين. وأما القسم الثاني فشر لا يتصل بهذه القصة، وإنما يتناول فونا من القول مستقلة من الأهواء الصباسبية والحزبية. ولنا في هذا القسم رأى نسطره بعد حين.

وخلاصة هذا البحث القصير أن شخصية امرئ القيس - إذا فكرت - أشبه شيء بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس. لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن في أنها قد وجدت حقا، وأثرت في الشعر القصصي حقا، وكان تأثيرها قويا باقيا؛ ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئا يمكن الاعتماد على، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولأقل. فامرؤ القيس هو الملك الضليل حقا؛ نريد أنه الملك الذي لا يعرف عنه شيء يمكن الاعتماد على. هو ضلّ بن قلّ كما يقول أصحاب المعاجم اللغوية. ومن غريب الأمر أن طائفة من الشعر تنسب إلى امرئ القيس على أنه قالها حينما كان متقلبا في القبائل العربية

الأشعث. وقصة امرئ القيس بلوح خاص تشبه من وجوه كثيرة حياة عبدالرحمن ابن الأشعث. فهي تمثل لنا امرأ القيس مطالبها بشار أبيه. وهل تار عبدالرحمن عند الذين يفتقرون التاريخ إلا منتقمًا لحجر بن عدى؟ وهي تمثل لنا امرأ القيس طامعًا في الملك. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث يرى أنه ليس أقل من بلي أمية استحلها للملك؛ وكان يطالب به. وهي تمثل لنا امرأ القيس متقلبا في قبائل العرب. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث متقلبا في مدن فارس والعراق. وهي تمثل امرأ القيس لاجئا إلى فيصر مستعبدا به. وقد كان عبدالرحمن بن الأشعث لاجئا إلى ملك الدرك مستعبدا به. وهي تمثل لنا أخيرا امرأ القيس وقد غدر به قيص بعد أن كاد له أسدى في القصر. وقد غدر ملك الدرك بعبدالرحمن بعد أن كاد له رسل الحجاج. وهي تمثل لنا بعد هذا وذلك امرأ القيس وقد مات في طريقه عائداً من بلاد الروم. وقد مات عبدالرحمن في طريقه عائداً من بلاد الترك.

أليس من اليسير أن نفترض بل أن نرجع أن حياة امرئ القيس كما يتحدث بها الرواة ليست إلا لونا من التمثيل لحياة عبدالرحمن استحدثه القصص لإرضاء لهوى الشعوب اليمنية في العراق واستعابوا له اسم الملك الضليل انتقاء لعمال بلي أمية من ناحية، واستغلا لا لطائفة يسيرة من الأخبار كانت تعرف عن هذا الملك الضليل من ناحية أخرى؟

سقتول: وشعر امرئ القيس ما شأنه؟ وما تأويله؟ شأنه يسير، وتأويله أيسر.

سادات الكوفة، عليه وحده اعتمد زياد حين أعياده أخذ حجر بن عدى الكندي. ونحن نعلم أن قصة حجر بن عدى هذا وقتل معاوية إياه في نفر من أصحابه قد تركت في نفوس المسلمين عاصمة واليهميين خاصة أثرا قويا عميقا مثل هذا الرجل في صورة الشهيد. ثم نحن نعلم أن حفيد الأشعث بن قيس وهو عبدالرحمن بن محمد بن الأشعث قد تار بالحجاج، وخلع عبدالملك، وعرض دولة آل مروان للزوال، وكان سببا في إراقة دماء المسلمين من أهل العراق والشام، وكان الذين قتلوا في حروبه يحسبون فيبلغون عشرات الآلاف، ثم انهزم فلجأ إلى ملك للترك، ثم أعاد الكرة فتتكلل في مدن فارس، ثم استبأس فعاد إلى ملك الترك، ثم غدر به هذا الملك فأسلمه إلى عامل الحجاج، ثم قتل نفسه في طريقه إلى العراق، ثم أخذ رأسه وطوف به في العراق والشام ومصر.

أفتظن أن أسرة كهذه الأسرة الكندية تنزل هذه المنزلة في الحياة الإسلامية وتؤثر هذه الآثار في تاريخ المسلمين لاتصلح القصص ولا تأجر القصص لينشروا لها الدعوة ويذيعوا عنها كل ما من شأنه أن يرفع ذكرها ويجد صوتها؟ بلي؛ ويحدثنا الرواة أنفسهم أن عبدالرحمن بن الأشعث اتخذ القصص وأجرهم كما اتخذ الشعراء وأجل صلته: كان له قاص يقال له عمرو بن ذرّ، وكان شاعره أشعي همدان.

فما يروى من أخبار كندة في الجاهلية متأثر من غير شك بعمل هؤلاء القصص الذين كانوا يعملون لآل

في الشعر الجاهلي

منتحل هذا الشعر الذي قاله امرؤ القيس حين دخل الحمام مع قيصر والذي تنزه هذا الكتاب عن روايته. منتحل هذا الحب الذي يقال إن امرؤ القيس أضمره لابنة قيصر. منتحلة هذه الأشعار التي تضاف إلى امرئ القيس حين أحس السهم وهو قافل من بلاد الروم.

كل هذا منتحل لأنه يفسر هذه الأحاديث التي شاعت، لتلك الأسباب التي تقدمها.

وإذا لم يكن بد من التماس الأدلة الفنية على انتحال هذا الشعر، فقد نجب أن نعرف كيف زار امرؤ القيس بلاد الروم وخالف قيصر حتى دخل معه الحمام وفن ابتله ورأى مظاهر الحضارة اليونانية في قسطنطينية ولم يظهر لذلك أثر ما في شعره: لم يصف القصر ولم يذكره، لم يصف كنيسة من كنائس قسطنطينية، لم يصف هذه الفتاة الإمبراطورية التي فتنها، لم يصف الروميات، لم يصف شيئاً ما يمكن أن يكون رومياً حقاً. ثم يكفي أن نقرأ هذا الشعر لتحس فيه الضعف والاضطراب والجهل بالطريق إلى قسطنطينية.

ومهما يكن من شيء فإن السذاجة وحدها هي التي تعيننا على أن نتصور أن شاعراً عربياً قديماً قال هذا الشعر الذي يضاف إلى امرئ القيس في رحلته إلى بلاد الروم وقوله منها.

وإذا رأيت معنا أن كل هذا الشعر الذي يتصل بسيرة امرئ القيس إنما هو من عمل القصّاص فقد يصح أن نقف منك وقفة قصيرة عند هذا القسم الثاني من شعر امرئ القيس وهو الذي لا يفسر سيرة

شريح لا تتركك بعد ما علفت
 حاله اليوم بعد الفدّ ألقارى
 قد جلت ما بين بانقيا إلى عدن
 وطل في العمج تردادي وتسيارى
 فكان أكرمهم عهداً وأوثقهم
 مجداً أبوك يعرف غير إنكار
 كالفيت ما استمطروه جاد وأبله
 وفي الشدائد كالمستأبد الضارى
 كن كالمسؤول إذ طاف الهمام به
 في جعلل كهزيع اللؤلؤ جزّار
 إذ سامه خطيئى خشف فقال له
 قل ما تشاء فإننى سامع حار
 فقال غدرٌ وكل أنت بينهما
 فاختر وما فيهما حظٌ لمختار
 فشط غير طويل ثم قال له
 أقتل أسيرك إني مانع جارى
 أنا له خلف إن كنت قاتله
 وإن قتلت كريمًا غير عوّار
 وسوف يعقبني إن ظفرت به
 ربّ كريم وببيض ذات أطهار
 لاسرهنّ لدينا ذاهب هدراً
 وحافلات إذا استودعن أسرارى
 فاختار أذراعاً كى لا يسب بها
 ولم يكن وعده فيها بخّار
 ثم كانت هذه القصة المنتحلة سبباً
 في انتحال قصة أخرى هي قصة ذهاب
 امرئ القيس إلى القسطنطينية وما يصل
 بها من الأشعار. منتحلة هذه القصيدة
 الرائية الطويلة التي مطلعها:
 سما لك شوقٌ بعد ما كان أقصراً
 وحلت سلمى بطن ظبيّ فعرّعا

يمدح بها هذه ويهجو تلك، وتصل بهذا الأسماع طائفة من الأخبار تبين نزول امرئ القيس في هذه القبيلة، والتجاءه إلى تلك القبيلة، وجواره عند فلان، واستمانته بفلان، وأن شيئاً مثل هذا يلاحظ في حياة هوميروس؛ فهو - فيما يزعم رواة اليونان - قد تنقل في المدن اليونانية فلقى من بعضهما الكرامة والتشجعة، ومن بعضهما الإعراض والانصراف. ومزجوا الآداب اليونانية يفسرون هذه الأحاديث على أنها مظهر من مظاهر التفانس بين المدن اليونانية: كلها يزعم لنفسه أنه صنيح هوميروس أو نشأ أو أجازه أو صلف عليه.

وتحسّن ذهاب هذا المذهب نفسه في تفسير هذه الأخبار والأشعار التي تنس تنقل امرئ القيس في قبائل العرب. فهي محدثة انتحلت حين تنافست القبائل العربية في الإسلام وحين أرادت كل قبيلة وكل حى أن تزعم لنفسها من الشرف والفصل أعظم حظ ممكن. وقد أحس القدماء بعض هذا فصاحب الأغاني محدثنا أن القصيدة الثقافية التي تضاف إلى امرئ القيس على أنه قالها يمدح بها السموأل حين لجأ إليه منحولة نحلها دارم بن عصفال وهو من ولد السموأل. وأكبر ظناً أن دارم بن عتال لم يخل القصيدة وحدها وإنما نحل القصيدة كلها وانتحل ما يتصل بها أيضاً: نحل قصة ابن السموأل الذي قتل بمنظر من أبيه حين أبى تسليم أسلحة امرئ القيس، نحل قصة الأعشى الذي استجار بشريح بن السموأل وقال فيه هذا الشعر المشهور:

في الشعر الجاهلي

ولا يتصل بها، ولعل أحق هذا الشعر
بالعناية قصيدتان اثنتان:

الأولى: «ففا نيك من ذكرى حبيب
ومنزل»

والثانية: «ألا انعم صباحاً أيها الطلل
البالي».

فأما ما عدا هاتين القصيدتين فالمنصف
فيه ظاهر والاضطراب فيه بين والتكلف
والإسفاف فيه يكادان يلمسان باليد. وقد
يكون لنا أن نلاحظ قبيل كل شيء
ملاحظة لا أدري كيف يتخلص منها
أنصار القديم، وهي أن امرئ القيس - إن
صححت أحاديث الرواة - يمتن، وشعره
قرشى اللغة، لا فرق بينه وبين القرآن في
لفظه وإعراجه وما يتصل بذلك من قواعد
الكلام، ونحن نعلم - كما قدمنا - أن لغة
اليمن مخالفة كل المخالفة للغة الحجاز
فكيف نظم الشاعر اليمني شعره في لغة
أهل الحجاز؟ بل في لغة قريش خاصة؟
سيقولون: نشأ امرئ القيس في قبائل
عدنان وكان أبوه ملكاً على بني أسد
وكانت أمة من بني تغلب وكان مهلهل
خاله، فليس غريباً أن يصطنع لغة عدنان
ويعدل عن لغة اليمن. ولكننا نجعل هذا
كاه ولا نستطيع أن نثبت إلا من طريق
هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس،
ونحن نشك في هذا الشعر ونصفه بأنه
مخلع.

وإذا فحين ندور: نثبت لغة امرئ
القيس الذي نشك فيه. على أننا أمام
مسألة أخرى ليست أقل من هذه المسألة
تقيداً، فحين لا نعلم ولا نستطيع أن نعلم
الآن أكانت لغة قريش هي اللغة السائدة
في البلاد المروية أيام امرئ القيس؟

وتكبر الظن أنها لم تكن لغة العرب في
ذلك الوقت، وأنها إنما أخذت تسود في
أواسط القرن السادس للمسيح ويقت لها
السيادة بظهور الإسلام كما قدمنا.

وإذا فكيف نظم امرئ القيس اليمني
شعره في لغة القرآن مع أن هذه اللغة لم
تكن سائدة في المصر الذي عاش فيه
امرئ القيس؟ وأعجب من هذا أنك لا تجد
مطلقاً في شعر امرئ القيس لفظاً أو أسلوباً
أو نحواً من أنحاء القول يدل على أنه
يمتنى. فمهما يكن امرئ القيس قد تأثر
بلغة عدنان فكيف نستطيع أن نتصور أن
لغته الأولى قد محيت من نفسه محو تاماً
ولم يظهر لها أثر ما في شعره؟ نظن أن
أنصار القديم سيجدون كثيراً من المشقة
والعناء ليسحلوا هذه المشكلة ونظن أن
إضافة هذا الشعر إلى امرئ القيس
مستحيلة قبل أن تحل هذه المشكلة.

على أننا نحب أن نسأل عن شيء
آخر؛ فامرئ القيس ابن أخت مهلهل
وكليب ابني ربيعة - فيما يقولون -، وأنت
تعلم أن قصة طويلة عريضة قد نسجت
حول مهلهل وكليب هذين، هي قصة
اليوس وهذه الحرب التي اتصلت أربعين
سنة - فيما يقولون القصاص - وأفسدت ما
بين اللقيطيين الأخوين بكر وتغلب. فمن
المعجب ألا يشير امرئ القيس بحرف واحد
إلى مقتل خاله كليب، ولا إلى بلاء خاله
مهلهل، ولا إلى هذه الصحن التي أصابت
أخواله من بني تغلب، ولا إلى هذه المآثر
التي كانت لأخواله على بني بكر.

وإذا فأيلما وجهت قلن نجد إلا شكاً:
شكا في القصة، شكا في اللغة، شكا في
النسب، شكا في الرحلة، شكا في الشعر.

وهم يريدون بمد هذا أن تؤمن ونطمئن
إلى كل ما يتحدث به القدماء عن امرئ
القيس! نعم نستطيع أن تؤمن وأن نطمئن
لو أن الله قد رزقنا هذا الكسل العقلي الذي
يحبب إلى الناس أن يأخذوا بالقديم تجديبا
للبحث عن الجديد. ولكن الله لم يرزقنا
هذا الدرع من الكسل، فحين نؤثر عليه
تعب الشك ومشقة البحث.

وهذا البحث ينتهي بنا إلى أن أكثر
هذا الشعر الذي يضاف لامرئ القيس
ليس من امرئ القيس في شيء وإنما هو
محمول عليه حملاً ومخلفاً عليه اختلاقاً،
حمل بعضه العرب أنفسهم، وحمل بعضه
الآخر الرواة الذين دونوا الشعر في القرن
الثاني للهجرة.

ولندظر في المعلقة نفسها، فلما
نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعليل
أكثر مما يظهران في هذه القصيدة. لا
نحلل بقصة تعليق هذه القصائد السبع أو
الشر على الكعبة أو في الدفان. فما نظن
أن أنصار القديم يحفلون بهذه القصة التي
نشأت في عصر متأخر جداً والتي
لا يثبتها شيء في حياة العرب وعاداتهم
بالآداب. ولكننا نلاحظ أن القدماء أنفسهم
يشكون في بعض هذه القصيدة فهم
يشكون في صحة هذين البيتين:

ترى يعر الأرام في عرساتها

وقهجاتها كأنها حبب لفلل

كأنى غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحى نائف حنظل

وهم يشكون في هذه الأبيات:

وقرية أقوام جعلت عصامها

على كاهل منى ذلول مرهل

فى الشعر الجاهلى

النساء به: يا صاحب البطة؛ فعاد إليهن
فماأله وعزمن عليه ليحدثنن بحديث
دلة جليل؛ فقص عليهن قصة امرئ
القيس وأنشدن قوله:

ألا رب يوم لك منهم صالح
ولامسما يوم بدارة جليل

والذين يقرمون شعر للفرزدق
ويلاحظون فشحه وغلطته وأنه قد ألبم
على هذا التفحش وعلى هذه الغلظة لا
يجدون مشقة فى أن يضيفوا إليه هذه
الأبيات، فهي بشعره أشبه. وكثيرا ماكان
القدماء يتحدثون بمثل هذه الأحاديث
يضيفونها إلى القدماء وهم يتحلقونها من
عدد أنفسهم. ومهما يكن من شيء، فلفظة
هذه الأبيات كلفة القصيدة كلها عدوانية
قرشية يمكن أن تصدر عن شاعر إسلامى
اتخذ لغة القرآن لغة أدبية.

أما وصف امرئ القيس لخليلته،
وزيارته إياها، وتشمه مانجشم للوصول
إليها، وتخوفها الفضيحة حين رآته،
وخروجها معه وتغلبتها آثارهما بذيل
مرطها، وماكان بينهما من لهر، فهو أشبه
بشعر عمر بن أبى ربيعة منه بأى شيء.
آخر. فهذا النحو من القصص الغرامية فى
الشعر، كان عمر بن أبى ربيعة قد احتكره
احتكارا ولم ينافس فيه أحد. ولقد يكون
غريبا حقا أن يسبق امرؤ القيس إلى هذا
النمط ويتخذ هذا الأسلوب ويعرف عنه
هذا النحو، ثم يأتي ابن أبى ربيعة
فيقلده فيه ولا يشير أحد من اللقاد إلى أن
ابن أبى ربيعة قد تأثر بامرئ القيس مع
أنهم قد أشاروا إلى تأثير امرئ القيس فى
طائفة من الشعراء فى أنحاء من
الوصف. فكيف يمكن أن يكون امرؤ

ونظن أن أنصار القديم لا يخالفون
فى أن هذين البيتين قلان فى القصيدة
وهما:

ولول كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم لبيتلى
فلقت له لما تخطى بصلبه

وأريد أعجازا وناء بكلكل
فقد وضع هذان البيتان للدخول على
البيت الذى يليهما وهو:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمل
وهذان البيتان أشبه بتكلف المشطر
والخمس منهما بأى شيء آخر.

فإذا فرغنا من هذا الشعر الذى لا نكاد
نختلف فى أنه دخيل فى القصيدة، فقد
نستطيع أن نرد القصيدة إلى أجزائها
الأولى. وهذه الأجزاء هى: أولا وقوف
الشاعر على الدار وما يتصل بذلك من
بكاء وإعسال، ثم ذكره أيام لهره مع
العدلى، ثم عتابه لصاحبه وما يتصل
بذلك من وصف خليلته، ثم ذكر الليل
والاستطراد منه إلى الصيد وما يتوصل به
إلى الصيد من وصف الفرس، ثم ذكر
البرق وما يتبعه من السيل.

ولنسرع إلى القول بأن وصف للهر
مع العدلى وما فيه من فحش أشبه بأن
يكون من انتحال الفرزدق منه بأن يكون
جاهليا. فالرواة يحدثونا أن الفرزدق
خرج فى يوم مطير إلى ضاحية البصرة
فاتبع آثارا حتى انتهى إلى غدير وإذا فيه
نساء يستحمن، فقال: ماأشبه هذا اليوم
بيوم دلة جليل، ولى منصرقا؛ فصاح

رواد كجوف العبر قلبي قطعته
به الذنب يعوى كالخيل المعوى
فلقت له لما عوى إن شأنتا
قليل النقى إن كنت لما تمول
كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحركه يهزل

وهم بعد هذا يختلفون اختلافا كبيرا
فى رواية القصيدة: فى ألفاظها وفى
ترتيبها، ويضعون لفظا مكان لفظ ويبدآن
مكان بيت. وليس هذا الاختلاف مقصورا
على هذه القصيدة، وإنما يتناول الشعر
الجاهلى كله. وهو اختلاف قد أعطى
المستشرقين صورة سيئة كاذبة من الشعر
العربى، فبيل إليهم أنه غير منسق ولا
مؤتلف، وأن الوحدة لا وجود لها فى
القصيدة وأن الشخصية الشعرية لا وجود
لها فى القصيدة أيضا، وأنك تستطيع أن
تقدم وتؤخر وأن تصيف إلى الشاعر شعر
غيره دون أن تجد فى ذلك حرجا أو
جناحا مادمت لم تدخل بالوزن ولا
بالقافية.

وقد يكون هذا صحيحا فى الشعر
الجاهلى، لأن كثرة هذا الشعر متحلة
مصطنعة. فأما الشعر الإسلامى الذى
صحت نسبه لقائلية فأنا أتعدى أى ناقد
أن يعيب به أقل عيب دون أن يفسده.
وأنا أزعم أن وحدة القصيدة فيه بيئة،
وأن شخصية الشاعر فيه ليست أقل
ظهورا منها فى أى شعر أجنبى. إنما جاء
هذا الخطأ من اتخاذ هذا الشعر الجاهلى نموذجا
للشعر العربى؛ مع أن هذا الشعر الجاهلى - كما
قمتا - لا يمثل شيئا ولا يصلح إلا نموذجا
لعب التماس وتكلف الرواة.

في الشعر الجاهلي

وأنت تستطيع أن تقرأ القصيدتين دون أن تجد فيهما فرقاً بين شخصية الشاعرين، بل أنت لا تجد فيهما شخصية ما، وإنما تحس أنك تقرأ كلاماً غريباً منظوماً في جمع ما يمكن جمعه من وصف الفرس جملة وتفصيلاً. وأكثر الظن أن علقمة لم يفاخر أمراً القيس، وأن أم جندب لم تحكم بينهما، وأن القصيدتين ليستا من الجاهلية في شيء، وإنما هما صنع عالم من علماء اللغة لسبب من تلك الأسباب التي أشرنا في الكتاب الماضي إلى أنها كانت تعمل علماء اللغة على الانتحال. وكان أبو عبيدة والأصمعي يتنافسان في العلم بالخيل ويوصف العرب إياها: أيهما أقدر عليه وأحقق به. وما نظن إلا أن هاتين القصيدتين وأمثالهما أثر من آثار هذا اللحن من للتنافس بين الطعما من أهل الأصمصار الإسلامية المختلفة.

وهنا وقفة أخرى لابد منها. ذلك أن امرأة القيس لا يذكر وحده وإنما يذكر معه من الشعراء علقمة. كما رأيت. وعبيد ابن الأبرص. فأما علقمة فلا يكاد الرواة يذكرون عنه شيئاً إلا مفارخته لأمراء القيس ومصدحه ملكاً من ملوك غسان ببايئته التي مطلها:

طحا بك قلب للخصان طروب

بعد الشباب عصر حان مشوب
وإلا أنه كان يتردد على قريش ويناشدها شعره، وإلا أنه مات بعد ظهور الإسلام أي في عصر متأخر جداً بالقياس إلى أمراء القيس الذي مهما يتأخر فقد مات قبل مولد النبي. والذي نرى نحن أنه عاش قبل القرن السادس وربما عاش قبل القرن الخامس أيضاً.

الوصف الذي نجده في السطعة وفي اللامية الأخرى فيه شيء من ربح امرئ القيس، ولكن من ربحه ليس غير.

هناك قصيدة ثالثة نجزم نحن بأنها منتحلة انتحالاً. وهي القصيدة البائية التي يقال إن أمراً القيس أنشأها يخاصم بها علقمة بن عبدة الفحل، وأن أم جندب زوج امرئ القيس قد غلبت علقمة على زوجها. وأنت تجد القصيدتين في ديوان امرئ القيس وديوان علقمة. فأما قصيدة امرئ القيس لمطلها:

خليلي مَرَّ بي على أم جندب

نقض لَهَائِمَات الفؤاد المعذب

وأما قصيدة علقمة لمطلها:

ذهبت من الهجران في كل مذبح

ولم يك حكاً كل هذا التُجَنَّب

ويكفي أن نقرأ هذين البيتين لتحس فيهما رقة إسلامية ظاهرة. على أن النظر في هاتين القصيدتين سيقفك على أن هذين الشاعرين قد تواردا على معان كثيرة بل على ألفاظ كثيرة بل على أبيات كثيرة تجدهما بنفسها في القصيدتين معاً، وعلى أن البيت الذي يضاف إلى علقمة وبه ربح القضية يروى لأمراء القيس، وهو:

فأدر كهن ثانيا من عثاته

يمر كمر الرائج المتحلب

والبيت الذي خسر به امرؤ القيس القضية يروى لمطلها وهو:

فلنلصق الهوب وللساق درة

وللجزر منه وقع أهوج منعب

القيس هو منشي هذا الفن من الغزل الذي عاش عليه ابن أبي ربيعة والذي كثر شخصية ابن أبي ربيعة الشعرية ولا يعرف له ذلك؟

وأنت إذا قرأت قصيدة أو قصيدتين من شعر ابن أبي ربيعة لم تكد تشك في أن هذا الفن فيه ابتكاره ابتكاراً واستغله استغلالاً قوياً، وعرفت العرب له هذا. وكل مثل هذا في هذا القصص الغرامى الذي نجده في قصيدة امرئ القيس الأخرى: ألا نعم صيحات أيها الطلل البالي، ففي هذا القصص الفاحش فن ابن أبي ربيعة بروح الفرزدق. ونحن نرجح إذاً أن هذا اللوح من الغزل إنما أضيف إلى امرئ القيس، أضافه رواية متأخرة بهذين الشاعرين الإسلاميين.

بقي الوصف، واسمياً وصف الفرس والصيد. ولكننا نقف فيه موقف التردد أيضاً. واللغة هي التي تضطرنا إلى هذا الموقف. فالظاهر أن امرأ القيس كان قد نبغ في وصف الخيل والصيد والسيول والطر. والظاهر أنه قد استحدث في ذلك أشياء كثيرة لم تكن مأثورة من قبل. ولكن أقال هذه الأشياء في هذا الشعر الذي بين أيدينا أم قالها في شعر آخر ضاع وذهب به الزمان ولم يبق منه إلا الذكرى وإلا جمل مقتضبة أخذها الرواة فظنوها في شعر محدث نسقوه ولقنوه وأضافوه إلى شاعرنا القديم؟ هذا مذهبا الذي نرجحه. فنحن نقبل أن امرأ القيس وهو أول من قيد الأوابد، وشبه الخيل بالصبي، والمعبان وما إلى ذلك، ولكننا نشك أعظم الشك في أن يكون قد قال هذه الأبيات التي يروىها الرواة. وأكبر الظن أن هذا

في الشعر الجاهلي

(امرئ القيس وعبيد وعلمة) أن
الصحيح من شعرهم لا يكاد يذكر وأن
الكثرة المطلقة من هذا الشعر مصنوعة لا
تكثت شيئا ولا تنفى شيئا بالقياس إلى
المصر الجاهلي، لا نستثنى من ذلك إلا
قصيدتين اثنتين لحقمة:

الأولى:

« بلح بك قلب الحصان طروب »

والثانية:

« هل ما علمت وما استودعت
مكتوم »

فقد يمكن أن يكون لهاتين القصيدتين
نصيب من الصمة مع شيء من التحفظ
في بعض أبيات القصيدة الثانية. ولكن
صحة هاتين القصيدتين لا تمس رأينا في
الشعر الجاهلي فقد رأيت أن عقلمة متأخر
المصر جدا، وأنه مات بعد ظهور
الإسلام، ورأيت أيضا أنه كان يأتي قريشا
ويعرض عليها شعره. على أننا احتفظنا
لأنفسنا بالشك في بعض أبيات القصيدة
الثانية يظهر فيها التوليد، وهي هذه
الأبيات التي يذهب فيها الشاعر مذهب
الحكمة وضرب المثل؟

— ٢ —

عمرو بن قميئة - مهلهل - جليلة

وشاعران آخران يتصل ذكرهما بذكر
امرئ القيس. كان أحدهما - فيما يقول
الرواة - صديقا له، صحبه في رحلته في
سقطليطية، ولم يعد من هذه الرحلة كما
لم يعد امرئ القيس، وهو عمرو ابن
قميئة. وكان الآخر خال امرئ القيس -
فيما يقول الرواة - وهو مهلهل بن ربيعة.

ثم يقول ابن سلام: ولا أدري ما بعد
ذلك. ولكن رواة آخرين يروون هذه
القصيدة كاملة ويروون له شعرا آخر في
هجم امرئ القيس ومعارضته، وفي
استطلاف حجر على بني أسد. ويكنى أن
تقرأ هذه القصيدة التي قدما مطلعها
لحزم بأنها ملتحلة لأصل لها. وحسبك
أنه ثبت فيها ومداينة الله وعلمه على
نحو ما يثبتهما القرآن فيقول:

والله ليس له شريك

علام ما أخفت الكتب

فأما شعره الآخر الذي عارض فيه
امرأ القيس وهما فيه كندة فلاحظ له من
صحة فيما نتعقد. وذلك أن فيه إسفافا
وضعفا وسهولة في اللفظ والأسلوب لا
يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم. ويكنى
أن تقرأ هذه القصيدة التي أولها:

يا ذا المصوفنا بكنت

ل أبيه إذلا وهينا

أزعمت أنك قد قتلت

ت سراتنا كذبا ومينا

لتعرف أنها من عمل القصاص، وأن
هذا الشعر وأشباهه إنما هو من أثر التناض
بين العصبية لليمينية والمضرية.

ولولا أننا نؤثر الإيجاز ونحرص عليه
لربينا لك هذا الشعر ووضعنا يدك على
مواضع التوليد فيه؛ ولكن الرجوع إلى
هذا الشعر يسير والحكم عليه أسير. وإذن
فكل شعر امرئ القيس الذي يتصل بشعر
عبيد هذا محمول أيضا ك شعر عبيد.

وقد رأيت من هذه الإمامة القصيرة
بهؤلاء الشعراء الثلاثة:

وأما عبيد فقد التمسنا في سيرته وما
يضاف إليه من الشعر ما يميننا على
إثبات شخصية امرئ القيس وشعره
فكانت النتيجة محزنة جدا. ذلك أنها
انتهت بنا إلى أن نقف من عبيد وشعره
نفس الموقف الذي وقفناه من امرئ
القيس وشعره وليس علينا في ذلك ذنب،
فالرواة لا يحدثونا عن عبيد بشيء يقبل
التصديق. إنما عبيد عند الرواة
والقصاص شخص من أصحاب الخوارج
والكراميات، كان صديقا لجن والسماء
صحا، عمر عمرًا طويلا يصلون به إلى
ثلاثة قرون ومات ميتة منكزة: قتله
الغلمان بن المنذر أو المنذر بن ماء السماء
في يوم بؤسه.

والرواة يعرفون شيطان عبيد. واسم هذا
الشيطان عبيد، وقد حاول بعضهم أن يرسل
هذا المثل: « لولا عبيد ما كان عبيد. وقد
روا لهبيد هذا شعرا وزعموا أنه أراد أن
يلهم الشعر ناسا غير عبيد فلم يوفق.

ولعبيد مع الجن أحاديث لا تخلو من
لذة وعجب. ولكن كل ما نقرأ من أخبار
عبيد لا يعطينا من شخصيته شيئا ولا
يبعث الاطمئنان إلا في أنفس العامة أو
أشباه العامة.

فأما شعر عبيد فليس أشد من
شخصيته وضوحا. فالرواة يحدثونا بأنه
مضطرب ضائع. وابن سلام يحدثنا في
موضع من كتابه «طبقات الشعراء» أنه لم
يبق من شعر عبيد وطرفه إلا فسائد بقدر
عشر، ولكنه يحدثنا في موضع آخر أنه لا
يعرف له إلا قوله:

أقفر من أهله ملحوب
فالقطنيات فالذئوب

في الشعر الجاهلي

ولابد من وقفة قصيرة عند هذين الشاعرين فسرى بعد قليل من التفكير أن حياتهما ليست أوضح ولا أثبت من حياة امرئ القيس وعبيد، وأن شعرهما ليس أصح ولا أصدق من شعر امرئ القيس وعبيد.

ولنلاحظ قبل كل شيء أن بين امرئ القيس وعمرو بن قميصة شبهاً غريباً؛ فقد كان امرئ القيس يسمى الملك الضئيل. وفسرنا نحن هذا الاسم تفسيراً غير الذي اتفق عليه الرواة وأصحاب اللغة. فقلنا إنه الملك المجهول الذي لا يعرف عنه شيء، قلنا إنه ضئيل بن قل. وكانت العرب تسمى عمرو بن قميصة صمراً الضائع. فأما المتأخرون من الرواة بعد الإسلام فقد التمسوا لهذه التسمية تفسيراً فوجدوه في سهولة ويسر؛ أي قد رحل مع امرئ القيس في القسطنطينية؟ أليس قد مات في هذه الرحلة؟ فهو إذن عمرو الضائع لأنه ضاع في غير قصد ولا وجه. أما نحن فنفسر هذا الاسم كما فسرنا اسم امرئ القيس، ونرى أن عمرو بن قميصة ضاع كما ضاع امرئ القيس من الذاكرة، ولم يعرف من أمره شيء إلا اسمه هذا كما لم يعرف أمر امرئ القيس ولا من أمر عبيد إلا اسمهما، ووضعت له قصة كما وضعت لكل من صاحبيه قصة، وحمل عليه شعر كما حمل على صاحبيه الشعر أيضاً.

قال الرواة: إن ابن قميصة عمر طويلاً وعرف امرأ القيس وقد انتهت به السن إلى الهرم، ولكن امرأ القيس أحبه واستصحبه في رحلته رغم سنه. قال ابن سلام: إن بني أقيش كانوا يدعون بعض شعر امرئ القيس لعمرو بن قميصة، وليس

هذا بشيء. وفي الحق إن هذا ليس بشيء؛ فإن هذا الشعر لا يمكن أن يكون لعمرو بن قميصة كما لا يمكن أن يكون لامرئ القيس فهو شعر محدث محمول.

وإذا كان عمرو بن قميصة لم يعرف امرأ القيس، إلا بعد أن تقدمت به السن وأدركه الهرم فيجب أن يكون قد قال الشعر قبل امرئ القيس الذي لم تتقدم به السن. والرواة يزعمون أن ابن قميصة قال الشعر في شبابه الأول. وإن قيس امرئ القيس هو أول من فتح للناس باب الشعر، ولكن ما لنا نقف عند شيء كهذا والرواة يضطربون فيه اضطراباً شديداً؟ فهم يزعمون أن أول من قصد القصاد مهمل ابن ربيعة خال امرئ القيس. وكان امرأ القيس إنما جاءه الشعر من قبل أمه. ومضى ذلك أن الشعر عدنانى لا قحطانى. ومن هنا نشأت نظرية أخرى تزعم أن الشعر يمانى كله، بدئى بامرئ القيس في الجاهلية وختم بأبي نواس في الإسلام. فأنت ترى أننا حين نقف عند مسألة كهذه لا نتجاوز العصبية بين عدنان وقحطان. ولكن سدرى لكثير من هذا بعد قليل.

قصة عمرو بن قميصة التي يرويها الرواة ليست شيئاً قيماً، وإنما هي حديث كخبره من الأحاديث؛ فهم يزعمون أن أباه توفي عنه طفلاً فكفله عمه؛ ونشأ عمرو جميلاً وضيء الطلعة فكلفت به امرأة عمه وكتمت ذلك حتى إذا غاب زوجها لأمر من أموره أرسلت إلى القتي، فلما جاء دعته إلى نفسها فامتنع وفاء لعمه وامتناعاً عن منكر الأمر، وانصرف. ولكنها حثقت عليه وألقت على أثره جفنة، حتى إذا عاد زوجها

أظهرت الغضب والفيط وقصت على زوجها الأمر وكشفت عن الأثر؛ فغضب الرجل على ابن أخيه. وهذا يختلف الرواة، فممنهم من يزعم أنه هُم بكفله، فهرب إلى الحيرة، وممنهم من يزعم أنه أعرض عنه. ومهما يكن من شيء فقد اعتذر الشاب إلى عمه في شعر نرؤى لك منه طرفاً للنمى بيدك ما فيه من سهولة ولين وتوليد:

خليلى لا تستعجل أن تزودا

وأن تجمعنا شملى وتنتظرا غدا

فما لبثى يوماً يسانق مقنم

ولا سرعنى يوماً يسانق الروى

وإن تنظرا فى اليوم أفض لئانه

وتعتوجبا منا على وتحمدا

نعمرك ما نفس بهج رشيدة

تؤامرني سوءاً لأصرم مرثدا

وإن ظهرت منى قوارص جمّة

وأفرغ من لؤى مرارا وأصعدا

على غير جرم أن أكون جنيتة

سوى قول باغ كادى فتجهدا

لعمري لنعم المرء ندعو بخلة

إذا العنادى فى المقامة نددا

عظيم رماذ النذر لا متمسّس

ولا مؤسس منها إذا هو أُلّدا

وإن صرحت كحلّ وهبت عربة

من الريح لم تترك من المال مرثدا

صبرت على وطء الموالى وخفيهم

إذا ضنّ ذو القرى عليهم وأخذدا

ولم يحم حرم الحى إلا محافظ

كريم المحيا ما جدّ غير أجردا

فى الشعر الجاهلى

الإسلام. فإذا لاحظت إلى هذا ما كان من الخصومة اللغوية بين ربيعة ومضر أيام بنى أمية وما كان من الخصومة الأدبية بين جرير وشاعر مضر الذى يقول:

إن الذى حرم المكارم تغلبا
جعل النبوة والخلافة فينا
هذا ابن عمى فى دُمُوقِ خَليلة
لو شئت ساقمك إلى قطينا

وبين الأخطل الذى يقول:

أبنى كليب إن عمى اللذا
قتلا الملوك وفككا الأغلالا

نقول إذا لاحظت كل هذه الخصومات لم يصعب عليك أن تتصور كثرة الانتحال فى القصص والشعر حول ربيعة عامة وحول هاتين القبيلتين من ربيعة خاصة، وهما بكر وتغلب. على أن بعض الرواة كانوا يظهرين كثيرا من الشك فيما كانت تتحدث به بكر وتغلب من أمر هذه الحروب.

ومهما يكن من شيء فليست شخصية مهلهل بأوضح من شخصية امرئ القيس أو عبيد أو عمرو بن قميئة؛ وإنما تركت لنا قصة البسوس منه صورة هي إلى الأساطير أقرب منها إلى أى شيء آخر. ومن هنا قال ابن سلام إن العرب كانت ترى أن مهلهل كان يتكبر ويدعى أن شعره أكثر مما يعمل، والحق أن مهلهل لم يتكبر ولم يدع شيئا، وإنما تكثرت تغلب فى الإسلام ونحلتها ما لم يقل. ولم تكلف بهذا الانتحال بل زعمت أن أول من قصد القصيد وأطال الشعر، ثم أحست ما تحس الآن أو أحسه الرواة أنفسهم وهو أن فى هذا الشعر اضطرابا واختلاطا

المزجاة حظا غير قليل لنسلم بما كان يتحدث به الرواة من أمر هذه القصص الطويلة العريضة: قصة البسوس. ونظن أن الاتفاق يسير على أن هذه القصص قد طولت ونميت وعظم أمرها فى الإسلام حين اشتد التنافس بين ربيعة ومضر من ناحية، وبين بكر وتغلب من ناحية أخرى. وليس مهلهل فى حقيقة الأمر إلا بطل هذه القصص؛ فقد عظم أمره وارتفع شأنه بمقدار ما نميت هذه القصص وطول فيها. ولما نكر أن خصومة عقيقة كانت بين القبيلتين الشقيقتين بكر وتغلب فى المصور الجاهلية القديمة، وأن هذه الخصومة قد انتهت إلى حروب مكنت فيها الدماء وكثرت فيها القتل؛ ولكن أسباب هذه الخصومة ومظاهرها وأعراضها وآثارها الأدبية قد ذهبت كلها ولم يبق منها إلا ذكرى ضئيلة تناولها القصص فاستغلوها استغلالا قويا، ووجدت بكر وتغلب وربيعه كلها حاجتها فى هذا الاستغلال. ولم لا؟ ألم تكن الليرة والخلقة ومظاهر الشرف كلها لمعنى فى الإسلام؟ وكيف يستطيع العرب من ربيعة أن يؤمنوا لمعنى بهذه السيادة وهذا المجد دون أن يبدوا لأنفسهم فى قديم العهد على أقل تقدير مجدا وشرفا وسيادة؟ وقد فعلوا: فزعموا أنهم كانوا سادة العرب من عدنان فى الجاهلية: كان منهم الملوك والسادة، وكان منهم الذين نزلوا للحقائل عن ولد عدنان، وكان منهم الذين قاوموا طغيان اللخمين فى العراق الفسائين فى الشام، وكان منهم الذين هزموا جيوش كسرى فى يوم ذي قار. لمعنى إذن حديث العرب بعد الإسلام، واربعة قديم العرب قبل

ونظن أن النظر فى هذه القصة يكفى ليقنع القارئ بأننا أمام شيء متحل مكلف لاحظ له من صدق. وليس خبرا من هذه القصيدة هذا الشعر الذى يقال إن عمرو ابن قميئة أنشأه لما تقدمت به السن وصف به هرمه وضعفه. ولعله قاله قبل أن يرتحل مع امرئ القيس إلى بلاد الروم. ويؤيد الشعر، أو من روى عن الشجى أن عبد الملك بن مروان تمثل به فى علته التى مات فيها.

وهو:

كأنى وقد جاوزت تسعين حجة
خلعت بها عنى عنان لجامى
على الراحتين مرة وعلى العصا
أنوم ثلاثا بعدهن قيسامى
رمتى بات الدهر من حيث لا أرى
فما بال من يرمنى وليس يرام
فلو أن ما أرمى بنبل رميتها
ولكنما أرمى بغير سهام
إذا ما رأى الناس قالوا ألم يكن
حديثا جديد البرى غير كهام
وأفنى وما أفنى من الدهر نيلة
وما يلقى ما أفنىت سلك نظامى
وأفئتنى تأموس يوم وليلة
وتأموس عام بعد ذاك وعام
فدحن نستطيع بعد هذا أن نضيف عمرو بن قميئة إلى صاحبيه الضالعين: (عبيد وامرئ القيس)، وأن ننقل إلى مهلهل، لدرى ماذا يمكن أن يفيت لها من أمره وشعره.

فأما أمره فنظن أنه يسير لا سبيل إلى الاختلاف فيه. فيجب أن نبلغ من

في الشعر الجاهلي

فزعمت، أو زعم الرواة، أنه لهذا الاضطراب والاختلاط سمي مهلهلا، لأنه هلهل الشعر. والهلهلة الاضطراب.

ومستشهد ابن سلام على هذا بقول النابغة:

• أناك بقول هلهل السج كاذب

وليس من شك في أن شعر مهلهل مضطرب، فيه هلهلة واختلاط. ولكننا نستطيع أن نجد هذه الهلهلة نفسها في شعر امرئ القيس وعبيد وابن قميئة وكثير غيرهم من شعراء العصر الجاهلي؛ فقد كانوا جميعا مهلهلا إذن.

غير أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أن يهلهل شعراء الجاهلية جميعا الشعر بحيث يصبح لكل واحد منهم شخصيات شعرية مختلفة تتفاوت في القوة والضعف وفي الشدة واللين وفي الإغراب والسهولة. وإن من الذي هلهل الشعر؟ هلهلة الذين وضعوه من القصص والفتاوى والفتوح وأصحاب التناقض والخصومة بعد الإسلام. ويحسن أن نظهر على شيء من شعر مهلهل لثري كما نرى أنه لا يمكن أن يكون أقدم شعر قاله العرب:

ألا ليتنا بدى حُسم أنيسرى

إذا أنت انقضيت فلا تحورى

فإن يك بالذنانب طال ليلى

فقد أبكى من الليل القصير

فلو نبش المكارب عن كليب

لأخبر بالذنانب أي زير

ويوم الشمعين لقرعينا

وكيف لقاء من تحت القبور

على أتى تركت هوارات

بجبراً في دم مثل المغير

هتكت به بيوت بني عبّاد

وبعض القشم أشلى للصدور

على أن ليس يوفى في كليب

إذا برزت مغباء الشدود

وهسام بن مرة قد تركنا

عليه القشمان من النصور

بنوه بصدره والرمح فيه

ويخلجه خدب كالصير

فلولا الريح أسبع من بجر

صليل البيض تفرع بالذكور

فدى ليلى شقيقة يوم جأوا

كأسد الغاب لجت في الزبور

كان رماحهم أشتان بلي

بميد بين جاليتها جرور

غداة كائننا وبنى أبينا

بجلب عنيزة رحيما مدير

تظل الخول عاكفة عليهم

كان الخول ترخص في غدير

أليس يقع من نفسك موقع الدهش أن

يستقيم وزن هذا الشعر وتطرد قافيته وأن

يلائم قواعد النحو وأساليب النظم لا يشذ في

شيء ولا يظهر عليه شيء من أعراض

القدم أو ما يدل على أن صاحبه هو أول

من قصد القصيد وطول الشعر؟

أليس يقع في نفسك هذا كله موقع

الدهش حين نلاحظ معه سهولة اللفظ

وليته وأسفاف الشاعر فيه إلى حيث لا

تشك أنه رجل من الذين لا يقدرون إلا

على مبتذل اللفظ وسوقيه؟

ولكننا لا نريد أن نترك مهلهلا هذا

دون أن نضيف إليه امرأة أخيه جليلة

التي رثت كليباً. فيما يقول الرواة - بشعر لا ندرى لو استطاع شاعر أو شاعرة في هذا العصر الحديث أن يأتي بأشده منه سهولة ولينا وابتذالا مع أننا نقرأ للنساء وليلي الأخيلية شعرا فيه من قوة المتن وشدة الأسر ما يعطينا صورة صادقة للمرأة العربية البدوية.

قالت جليلة:

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا

تعجلن بالدم حتى تسألي

فسإذا أنت تبسيت الذي

يوجب اللوم فتومي واعذلي

إن تكن أغت امرئ ليمت على

شقي منها عليه فافعللي

جلّ عندي فعل جسامي فيها

حسرتي عما أنجلي أو ينجلي

فعل جسامي على وجدى به

قاصم ظهري ومدن أجلي

يا قتيلا قوؤس الدهر به

سقف بيتي جميعا من عني

هدم البيت الذي استحدثته

وانثنى في دهم بيتي الأول

ورماني قتلته من كتب

رمة المصني به المستأصل

يا نسائي دوتكن اليوم قد

خصني الدهر برزء معضل

خصني قتل كليب بنظي

من ورائي وإظي مستقبلي

ليس من يبكي ليوميه كمن

إنما يبكي ليسوم ينجلي

فى الشعر الجاهلى

قبة الملك فسمع دعاءها فوثب إلى سيف
معلق فضررب به الملك، ونهضت بنو
تغلب فنهضوا قبة الملك وصادوا إلى
باديهم.

غير أن النص التاريخى الذى يتحدث
هذه القصة لم يصل إلينا بعد، وهل من
المعقول أن يقتل ملك الحيرة هذه القلة
ويقف الأمر عند هذا الحد بين آل المنذر
وبنى تغلب من ناحية وبين ملوك الفرس
وأهل البادية من ناحية أخرى؟ أليس هذا
لونا من الأحاديث التى كان يتحدث بها
القصاص يستمدونها من حاجة العرب
إلى المغامرة والنداء؟ بلى؛ وقصيدة
عمرو بن كلثوم نفسها نوع من هذا الشعر
الذى كان يتحدث مع هذه الأحاديث،
وأنت إذا قرأت هذه القصيدة رأيت أن
مهلهل لم يكن يتكلم وهذه وإنما أوردت
التكسر والكذب سبطه عمرو بن كلثوم؟
قلنا نعرف كلمة تضاف إلى الجاهليين
وفيهما من الإسراف والغلو ما فى كلمة
عمرو بن كلثوم هذه، على أن رأى الرواة
فيها بشبه رأيهم فى معلقة امرئ القيس؛
فهم يشكون فى بعضنا وهم يختلفون فى
الآيات الأولى منها: أقالها عمرو بن
كلثوم أم قالها عمرو بن عدى ابن أخت
جذيمة الأبرش؟ فأما الذين يضيفون هذه
الآيات لعمرو بن كلثوم فيرون أن مطلع
القصيدة:

«ألا هبى بصحنك فاصبحينا،

وأما الآخرون فيرون أن مطلعها:

«لقى قبل التفرق يا قلعينا،

وأولئك وهؤلاء لا يختلفون فى إنطاق

عمرو بن عدى بالبيتين:

زعموا أن مهلهل لما ولدت له ليلي
أمر برأودها فأخفنها أمها، ثم نام فأتاه آت
وتنبأ له بأن ابنته هذه ستلد ابناً يكون له
شأن، فلما أصبح سأل عن ابنته فقيل
ولدت فكنّب وألح فأظهرت له فأمر
بإحسان غذائها، ثم تزوجت كلثوماً فما
زالت ترى فيما يرى النائم من بآتيها
فيخبرها عن ابنها بالأعاجيب حتى
ولدت ونشأته، قالوا وقد ساد عمرو ابن
كلثوم قومه ولما يتجاوز الخامسة عشرة.

فكل هذه الأحاديث التى تشير إليها
إشارة، تدل على أن عمرو بن كلثوم قد
أحبط بطائفة من الأساطير جعلته إلى
أبطال القصص أقرب منه إلى أشخاص
التاريخ. ومع ذلك فقد يظهر أنه وجد
حقاً، وقد يظهر أنه على خلاف من قدمنا
ذكرهم من الشعراء. وقد أعقب؛ فصاحب
الأغاني يحدثنا بأن له عقباً كان باقياً
إلى أيامه.

وسواء أكان عمرو بن كلثوم شخصاً
من أشخاص التاريخ أم بطلاً من أبطال
القصص، فإن القصيدة التى تنسب إليه لا
يمكن أن تكون جاهلية أو لا يمكن أن
تكون كثرتها جاهلية. وهل نستطيع قبل
كل شيء أن نضمن إلى ما يتحدث به
الرواة من أن عمرو بن كلثوم قتل ملكاً
من ملوك الحيرة هو عمرو بن هند
المشهور، وذلك حين بغى عمرو بن هند
هذا وانتهى به الطغيان إلى أن طمع فى
أن تستخدم أمه ليلي بنت مهلهل أم عمرو
هذا؟ قال الرواة: فطلبت هند أم الملك إلى
ليلى بنت مهلهل أن تتاولها طبقاً؛
فأجابتها ليلي: لتقم صاحبة الحاجة إلى
حاجتها؛ فألحت هند؛ فصاحت ليلي:
وإذاً لا تلخطب! وكان ابنها عمرو فى

وقد أعرصنا فى كل هذه الأحاديث
عن أسجاع ما نلن أن أحداً يرتاب فى
أنها مصنوعة مكلفة. ونعتقد أن قراءة
هذا الشعر الذى رويته تكفى لتصنيف فى
غير مشقة مهلهل وامرأة أخيه إلى ابن
أخته امرئ القيس.

وقد فرغنا من امرئ القيس ومن
يتصل به من الشعراء ولكننا لم نفرغ من
الشعراء أنفسهم؛ فلابد من وفقات أخرى
قصيرة عدد طائفة منهم، وستتبع لك
هذه الوفقات أننا لسا غلاة ولا مسرفين
إن خشينا ألا يقتصر الشك على امرئ
القيس وشعره.

== ٤ ==

عمرو بن كلثوم الجارث بن حزلة

ونحن حين ندع مهلهل وامرأة أخيه
إلى هذين الشاعرين من أصحاب
المعلقات لا نتجاوز ربيعة بل لا نحتاج؛
هذين الحيين من ربيعة وهما حيّا بكر
وتغلب. فعمرو بن كلثوم تغلبى، وهو فى
صرف الرواة لسان تغلب الناطق، هو
الذى سجل مغاخرها وأشاد بذكرها فى
شعره، أو بعبارة أدق: فى قصيدته التى
تروى بين المعلقات. وقد كان - فيما يقول
الرواة - بطلاً من أبطال تغلب ورث القوة
والأيد وشدة اللبأس وإياه الضيم عن جدّه
مهلهل؛ فقد كانت أمه ليلي بنت مهلهل.

وقد أحبط عمرو بن كلثوم فى مولده
ونشأته بل فى مولد أمه بطائفة من
الأساطير لا يشك أشد الناس سذاجة فى
أنها لونا من ألوان العبث والانتحال:

في الشعر الجاهلي

صدت الكأس عنا أم عمرو
وكان الكأس مجراها اليمينا
وما شرُّ الثلاثة أم عمرو
بصاحبك الذي لا تصحبنا

وأنت حين تمنى في القصيدة ترى
فيها أبيانا مكررة تقع في وسط القصيدة
وفي آخرها. ولكن هذا النحو من
الاضطراب مشدرك في أكثر الشعر
الجاهلي، مصدره اختلاف الروايات. فإذا
قرأت القصيدة نفسها فسجد فيها لفظاً
سهلاً لا يخلو من جزالة، وسجد فيها
معاني حسنة وفخر لا بأس به لولا أن
الشاعر يسرف فيه من حين إلى حين
إسرافاً يبتلى به إلى السخف كقوله:

إذا بلغ الرضيع لنا قطاماً
نخر له الجهابر ساجدينا
وسجد فيها أبيانا تمثل إياه البدوي
للصيم واعزاز به وقوته وبأسه كقوله:

ألا لا يجهلن أحد علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا

قلت إن هذا البيت يمثل إياه البدوي
للصيم. ولكني أسرع فأقول إنه لا يمثل
سلامة الطبع البدوي وإعراضه عن تكرار
الحروف إلى هذا الحد الممل:

ألا لا يجهلن أحد علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا

فقد كثرت هذه الجومات والهايات
واللامات واشدد هذا الجهل حتى ملّ.
وهم يحملون على الأعشى بيتاً فيه مثل
هذا النوع من التصف.

ولكننا نشك في صحة هذا البيت الذي
يضاف إلى الأعشى.

ومهما يكن من شيء، فإن في
قصيدة ابن كلثوم هذه من رقة اللفظ
وسهولته ما يجعل فهمها يسيراً على أقل
الناس حظاً من العلم باللغة العربية في
هذا العصر للذي نحن فيه. وما هكنا
كانت تحدث العرب في منتصف القرن
السادس للمسيح وقبل ظهور الإسلام بما
يقرب من نصف قرن. وما هكذا كانت
تحدث ربيعة خاصة في هذا العصر
الذي لم تعد فيه لغة مضروبة تصحب فيه
لغة الشعر. بل ما هكنا كان يحدث
الأخطى الخطابي الذي عاش في العصر
الأموي أي بعد ابن كلثوم بنحو قرن.
واقراً هذه الأبيات وحديثي أنطمئن إلى
جاهليتها:

قلى قبل التفرق يا ظعينا
نُخْبِرَكَ اليقين وتخبرينا
قلى نساءك هل أحدثت صرماً
لوشك البين أم خلت الأسمينا
بيوم كربة ضرباً وطعنا

أقَرَّ به مواليك الميونا
وإن غداً وإن اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا
تريك إذا دخلت على خلام

وقد أمئت عيون الكاشحينا
ذراعين ضيطل أدماء بكر

هجان اللون لم تقرأ جنينا
وئدياً مثل حق العاج رخصاً

حصاناً من أكف اللامسينا
ومتى لذة سمكت وطالت

روادفها تنوء بما ولينا

وما كمة يضيق الباب عنها
وكشحا قد جئت به جنونا
وساريتي ولتقط أو رخام
بن خشاش حلبيهما رتيانا
واقراً هذه الأبيات أيما:

ألا لا يعلم الأقوام أنا
تضعضنا وأنا قد وثنا
ألا لا يجهلن أحد علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا
بأي مشينة عمرو بن هند

تكون لقولكم فيها قطينا
بأي مشينة عمرو بن هند

تطبع بنا الوشاة وتزدينا
تهددنا وأوعدنا ريوداً

متى كنا لأمك مكتوبينا
فإن قاتنا يا عمرو أعيت

على الأعداء قبلك أن تلينا
وهذه الأبيات:

ونحن التاركون لما سخطنا
ونحن الآخذون لما رضىنا

وكنا الأمتين إذا التقينا
وكان الأيسرين بنو أبينا

فصالوا صولة فيمن يليهم
وصلنا صولة فيمن يلينا

فأبوا بالنها وبالكسبا
وأبنا بالملوك مصفدينا

إلحكم يابتي بكر إلحكم
أنما تصرفوا منا اليقيننا

وهذه الأبيات وقارن بينها وبين
الأبيات الأخيرة:

فى الشعر الجاهلى

وقد علم القبائل من معد
إذا سبب بأبطحها بئينا
بأننا المظعمون إذا قدرنا
وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا
وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا
وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أظعنا
وأنا العارمون إذا عصينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا
ويشرب غيرنا كدرًا وطينا
وهذه الأبيات:

إذا ما الملك سام الناس حسفا
أبين أن تقصر الذل فسينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبطش حين نبطش قادرينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا
وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الرضيع لنا قطامًا
تخر له الجبابر ساجدين
أمتن من هذه القصيدة وأرخص
قصيدة للحارث بن حذاف، وكان لسان
بكر، فيما يقول الرواة، ومحاميا والذائد
عنها بين يدى عمرو بن هند أيضا.
زعموا أن عمرو بن هند أصح بين
القبيلتين المختصمين بكر وتغلب واتخذ
منهما رهائن، فتعرضت رهائن تغلب
لبعض الشر وهلك أو هلك أكثرها،
فجئت تغلب على بكر وطلبت بدية
الهلكى، وأبت بكر، وكانت تستأنف

الحرب بينهما، واجتمعت أشرفهما إلى
عمرو بن هند ليحكم بينهما، وأحسن
الحارث ميل الملك إلى تغلب فنهض
فاعتمد على قوسه وأرتجل هذه القصيدة.
قالوا وكان به وضع، وكان الملك قد أمر
أن يكون بينه وبينه ستار، فلما أخذ يشد
قصيدته أخذ الملك يمجب به ويذنيه شيئا
فشيئا حتى أجلسه إلى جانبه وقضى
لبكر.

ويكنى أن تقرأ هذه القصيدة لدرى
لأنها ليست مرتجلة ارتجالا وإنما هي
قصيدة نظمت وفكر فيها الشاعر تفكيرًا
طويلا ورتب أجزائها ترتيبًا دقيقًا، وليس
فيها من مظاهر الارتجال إلا شيء واحد
هو هذا الإقواء الذى تجده فى قوله:

فملكننا بذلك الناس حتى
ملك المئزر بين ماء السماء
فالقافية كلها مرفوعة إلا هذا البيت.
ولكن الإقواء كان شيئًا شائعًا حتى عند
الشعراء الإسلاميين الذين لم يكتروا
يرتجلون فى كل وقت، نقول إن قصيدة
الحارث أمتن وأرخص من قصيدة ابن
كلثوم. وقد نظمنا فى عصر واحد، إن
صح ما يقول الرواة، فهما موقوفان إلى
عمرو بن هند. فقرأ هذه الأبيات للحارث
وقارن بينها فى اللفظ والمعنى وبين ما
قدمنا لك من شعر عمرو:

ملك أضرع البرية لا يو
جد فيها لما لديه كفاء
ما أصابوا من تغلب فملطو
ل، عليه إذا أصيب النقاء
كتكاليق قومنا إذ غزا المد
ذر هل نحن لابن هند رعاء

إذا أكل العلياء قبة مَسَو
ن فأتى ديارها العوصاء
فتأوت له قراضبة من
كل حى كسانهم أنقاء
فهداهم بالأسودين وأمر أ
له بلغ تشقى به الأشقياء
إذ تمنونهم غرورا فساقط
هم إليكم أمثية أشراء
لم يغركم غرورا ولكن
رفع الآن شخصهم والضاء
وانظر إلى هذه الأبيات ويمر فيها
الشاعر تغلب بإغارات كانت عليهم لم
يلتصفوا لأنفسهم من أصحابها:
أعلينا جناح كندة أن يف
نم غنازيهم ومنا الجزاء
نيس منا المضربون ولا فو
حس ولا جندل ولا الحذاء
أم جنايا بنى عتيق فمن يف
در فإنا من حريمهم برآء
أم علينا جرى العباد كما نب
ط بهوز المحمل الأعباء
وثمانون من تميم بأيدى
هم رماح صدورهن القضاء
تركوهن منحبين وآبوا
بنهاى يسم منها الحذاء
أم علينا جرى حنيفة أم ما
جمعت من محارب غبراء
أم علينا جرى قضاة أم لب
حس علينا فيما جنوا أنداء

في الشعر الجاهلي

وعرف له الرأبعية المشهورة:
«أصحوحت اليوم أم شافتك هره
وعرف له قصائد أخرى لم يدل
عليها. وقال إنه أشعر الناس بوحدة. يريد
المعلقة. وبين ديوان لطرفة وشتمل
هاتين القصيدتين وقصيدة أخرى
مشهورة، وهي:

سأبلوا عذا الذي يعرفنا

بغزاري يوم تصلاق النعم

ثم مقطوعات أخرى ليست بذات
غناء. وأنت إذا قرأت شعر لطرفة رأيت
فيه ما تری في أكثر هذا الشعر الذي
يضاف إلى الجاهليين ولا سيما المصريين
منهم من مخانة اللفظ وخرابته أحياناً،
حتى لتقرأ الأبيات المتصلة فلا تفهم منها
شيئاً دون أن تستعين بالمعاجم. ولكنك
مضطر أن تلاحظ أن هذا الشعر أشبه
بشعر المصريين منه بشعر الرابعيين؛
فحين لم نجتمع شعراء ربعة عفواً، وإنما
جمعناهم فيما تحدثنا به إليك في هذا
الكتاب إلى الآن لأن بهم شيئاً يتفقون
فيه جميعاً، هو هذه السهولة التي تبلغ
الإسفاف أحياناً؛ لاستثلي منهم في ذلك
إلا قصيدة لحارث بن حذلة. فكيف شذ
طرفة عن شعراء ربعة جميعاً أقوى مثله
واشد أسره وأكثر من الإغراب ما لم يؤثر
أصحابه ودنا شعره من شعر المصريين؟
وانظر في هذه الأبيات التي يصف
بها الناقة:

وأي لأمنى لهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتفتدي

أمون كالواج الأران نصائنا

على لاحب مكانه ظهر برجد

وفدا عليه فقطاماً لقاء حسنا وكتب لهما
كتابين إلى عامله بالبحرين وألوهما أنه
كتب لهما بالجواز والصلوات؛ فخرجا
يقصدان إلى هذا العامل. ولكن المثلث
شك في كتابه فأقرأه غلاماً من أهل
الحيرة فإذا فيه أمر بقتل المثلث، فألقى
كتابه في النهر، وألح على طرفة في أن
يفعل فعله فأبى؛ واقترب الشاعران:
معنى أحدهما إلى الشام فحجا، ومعنى
الأخر إلى البحرين فلقى الموت. وكان
طرفة حديث السن لم يتجاوز العشرين في
رأى بعض الرواة ولم يتجاوز السادسة
والعشرين في رأى بعضهم الآخر. وقد
كثرت الأحاديث حول هذه القصة
وأضيفت إليها أشياء أعرضنا عن ذكرها
لظهور الانتحال فيها. وغضب عمرو ابن
هذد على المثلث حين هرب إلى الشام
وأقلت من الموت فأقسم لا يطعم حب
المراق. واتصل هجاء المثلث له.

والرواة المحققون يحدون هذين
الشاعرين من الثقلين. بل لم يروا ابن
سلام للمثلث شيئاً ولم يسم له قصيدة.
فأما طرفة فقد قال ابن سلام عنه في
موضع إنه هو وعبيد من أقدم الفحول ولم
يبق لهما إلا قصائد بقدر عشر. واستقل
ابن سلام هذه القصائد على الشاعرين
وقال إنه قد حمل عليهما حمل كثير. وقد
رأيت أنه حين أراد أن يضع عبيداً في
طبقته لم يعرف له إلا بيتاً واحداً، فأما
طرفة فقد عرف له المطولة ولدي
مطلها هكذا:

لخولة أطلال بهرقة ثممد

ولقت بها أبكى وأبكى إلى الغد

ثم جاءوا يسترجعون فلم تر

جع لهم شامة ولا زهراء

فأنت ترى أن بين القصيدتين فرقاً
عظيماً في جودة اللفظ وقرة المتن وشدة
الأسر. على أن هذا لا يفسر رأينا في
القصيدتين، فنحن نرجح أنهما متعلتان.
وكل ما في الأمر أن الذين كانوا يتحلقون
كانوا كالشعراء أنفسهم يتحلقون قوة
وصعفاً وشدة ولباً. فالذي انتحل قصيدة
الحارث بن حذلة كان من هؤلاء الرواة
الأقوياء الذين يحسنون تخسير اللفظ
وتنسيقه ونظم القصيد في مخانة وأيد.
ولسا نتردد في أن نعيد ما قلناه من أن
هاتين القصيدتين وما شبههما مما
يصل بالخصومة بين بكر وتغلب إنما هو
من آثار التنافس بين الثقلين في الإسلام
لا في الجاهلية.

•••

طرفة بن العبد - المثلث

وشاعران آخران من ربعة نغف
عندهما وقفة قصيرة هما طرفة بن العبد
والمثلث. وإنما نجعلهما لأن القصص
جميعها من قبل. فقد زعموا أن المثلث
كان خال طرفة. ولم يبق جمع القصص
بينهما عدد هذا الحد بل قد جمعهما في
الشيء القليل الذي نعرفه عنهما؛ ذلك أن
لطرفة والمثلث أسطورة لهج بها الناس
منذ القرن الأول للهجرة. وهم يختلفون
في روايتها اختلافاً كبيراً؛ ولنا نذير من
هذه الروايات أبسرها وأقربها إلى
الإنسان:

زعموا أن هذين الشاعرين هجوا

عمرو بن هذد حتى أحنقه عليهما، ثم

فى الشعر الجاهلى

فى هذا شخصية بارزة قوية
لا يستطيع من يلصقها أن يزعم أنها
مكتلفة أو متحللة أو مستعارة. وهذه
الشخصية ظاهرة البدانة واضحة الإلحاد
ببنة الحزن والياس والميل إلى الإباحة فى
قصد واعتدال. هذه الشخصية تمثل رجلا
فكر والتمس الخير والهدى فلم يصل إلى
شئ، وهو صادق فى رأسه، صادق فى
حزنه، صادق فى ميله إلى هذه اللذات
التي يؤثرها. ولست أدري أهذا الشعر قد
قاله طرفة أم قاله رجل آخر؟ وليس
يعني أن يكون طرفة قائل هذا الشعر.
بل ليس يعني أن أعرف اسم صاحب
هذا الشعر؛ وإنما الذى يعني هو أن هذا
الشعر صحيح لا تكلف فيه ولا انتحال،
وأن هذا الشعر لا يشبه ما قديما فى وصف
الداقة ولا يمكن أن يتصل به، وأن هذا
الشعر النادر من الشعر الذى نعتز به من
حين إلى حين فى تضاعف هذا الكلام
الكثير الذى يضاف إلى الجاهليين، لنحس
حين نقرأه أننا نقرأ شعرا حقا فيه قوة
وحياة وروح.

وإذا فانا أرجح أن فى هذه القصيدة
شعرا صنع علماء اللغة هو هذا الوصف
الذى قدما بعضه، وشعرا صدر عن
شاعر حقا هو هذه الأبيات وما يشبهها.
ولسا نأمن أن يكون فى هذه الأبيات
نفسها ما حس على الشاعر دسا وانتحل
عليها انتحالا.

فأما صاحب القصيدة فيقول الرواة
إنه طرفة. ولست أدري أهو طرفة أم
غيره؟ بل لست أدري أجاهلى هو أم
إسلامي؟ وكل ما أعرفه هو أنه شاعر
بدوى ملحد شاك.

إذا رجعت فى صوتها خلت صوتها
تجاوب أظفار على ريع ردى
فسترى فى هذه الأبيات لبنا ولكن فى
غير ضئف، وشدة ولكن فى غير عطف.
وسترى كلاما لا هو بالسوقى الضئف، ولا هو
بالألفاظ قد رصفت رصفا دون أن تدل
على شئ. ولعل فى قراءة القصيدة
فستظهر لك شخصية قوية ومذهب فى
الحياة واضح جلي: مذهب اللهو واللذة
يعمد إليهما من لا يؤمن بشئ بعد الموت
ولا يطمح من الحياة إلا فيما تنجح له من
نعيم برى من الإثم والعار على ما كان
يفهمهما عليه هؤلاء الناس:

وما زال تشربى الفخور والذى
ويبيع وإنفاقى طريقي ومتدى
إلى أن تحامتنى العشرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبد
رأيت بنى غبراء لا يتكرونى
ولا أهل هذا الطراف المسد
ألا أبهذا الزاجرى أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أنت مغلدى
فإن كنت لا تطيع دفع منيتى
فدهنى أبادرها بما ملكت يدي
ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجذك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشرية
كميت متى ما تمل بالما تزيد
وكرى إذا نادى المضاف محتبا
كسبد القضا تبهته المتوردة
وتكسبر يوم الدون والدون معجب
ببهكنة تحت الخياء المعبد

جمالية وجناء تردى كأنها
سفلجة تبرى لأزعر أريد
تبارى عتافا ناجيات وأتبع
وغيلا وغيلا فوق مؤر معبد
ترى فى الشول ترى
حدائق مولى الأسرة أعهد
ترى إلى صوت المهبب وتكلى
بذى خصل روعات أكلف ملبد
كان جناح مضرحة تكلفا
حفافيه شكا فى الصبيب بمسرد
وهو يمتنى على هذا الحسوفى
وصف ناقته فيضطرنا إلى أن نفكر فيما
قلناه من قبل من أن أكثر هذه الأوصاف
أقرب إلى أن يكون من صنعة العلماء
باللغة منه إلى أى شئ آخر. ولكن دع
وصفه للداقة وقرأ:

ولست بحلال التلّاح مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
فإن تبقنى فى حلقة القوم تلقى
وإن تلتمنى فى الحوانيت تصطد
متى تأتى أصحبك كأسا روية
وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وأزد
وإن يلقى الحى الجميع تلاقى
إلى ذروة البيت الشريف المصنّد
ندامى بيض كالجموم وقينة
تروح إلينا بين برد ومجمد
رحيب قطاب الجيب منها رقيقة
بحسن الندامى بضّة المتجرد
إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا
على رسلها مطرقة لم تشدد

فى الشعر الجاهلى

شاعراً ودرس شعرهم قصيدة قصيدة ومقطوعة مقطوعة فقد نلغز لبعثه فى غير هذا الكتاب. ومهما نفل قل نستطيع أن نهض به وحدنا فى عام أو أعوام، بل لابد من أن نهض به معنا الذين يحبون الحق فيسعون إليه ويطلبونه.

على أننا نريد أن نختم هذا السفر بملاحظات:

(الأولى) أن هذا الدرس الذى قمناه ينتهى بنا إلى نتيجة إلا تكن تاريخية صحيحة فهم فرض يحسن أن يقف عنده الباحثون ويجهدوا فى تحقيقه، وهى أن أقدم الشعراء فيما كانت تزعم العرب وفيما كان يزعم الرواة إنما هم يمدون أو يعيون، وسواء أكانوا من أولئك أم من هؤلاء فما يروى من أخبارهم يدل على أن قبائلهم كانت تعيش فى نجد والعراق والجزيرة أى فى هذه البلاد التى تتصل بالقرن اتصالاً ظاهراً، ولتى كان يهاجر إليها العرب من عدنان وقحطان على السواء.

وإذا قمنا نرجع أن هذه الحركات التى دفعت أهل اليمن من ناحية وأهل الحجاز من ناحية أخرى إلى العراق والجزيرة ونجد، فى عصور مختلفة لكنها لا تكاد تتجاوز القرن الرابع للمسيح، قد أحدثت نهضة عقلية وأدبية، لما كان من اختلاط هذين للجسمين العربيين فيما بينهما ومن اتصالهم بالقرن.

ومن هذه النهضة نشأ الشعر أو قل إذا كنت تريد التحقيق ظهر الشعر وقوى وأصبح فناً أدبياً. وقد ذهب هذا الشعر ولم يبق لنا منه شيء إلا الذكرى، ولكن لم يكد يأتى القرن السادس للمسيح حتى

وربما كانت مجمية المتلمس أجود ما يضاف إليه من الشعر، وهى التى أولها:

يعورنى أمى رجال ولا أرى

أخا كرم إلا بأن يتكرماً

وأكبر الظن أن كل ما يضاف إلى المتلمس من شعر— أو أكثره على أقل تقدير— مصنوع، الفرض من صلحته تفسير طائفة من الأمثال وطائفة من الأخبار حفظت فى نفوس الشعب عن ملوك الميرة وسيرتهم: فى هؤلاء الأخلاط من العرب وغير العرب الذين كانوا يسكنون لاسود. ولا أستبعد أن يكون شخص المتلمس نفسه قد اخترع اختراعاً تفسيراً لهذا المثل الذى كان يضرب بصحيفة المتلمس ولذى لم يكن الناس يعرفون من أمره شيئاً، ففسره النصاص واستمدوا تفسيره من هذه الأساطير الشعبية التى أشرنا إليها غير مرة.

وهناك شعراء آخرون من ربيعة كنا نستطيع أن نقف عندهم ونلم بشعرهم إماماً ونلقى فيهم إلى مثل ما انتهينا إليه فى أمر هؤلاء الشعراء الذين درسناهم فى هذا البحث القصير. ولكنا تكفى بما قمنا قد ضربنا المثل، ويخيل إلينا أننا قد وضحنا وبيننا وأزلنا الحجاب عن كل ما نريد أن نقوله فى موقفنا بإزاء الشعر الجاهلى.

ونحن لم نقصد فى هذا الكتاب إلى أن ندرس للشعراء ولا إلى أن نحلل شعرهم وإنما قصدنا إلى أن نبسط رأينا فى طريقة درس هذا الشعر للجاهلى وهؤلاء الشعراء للجاهليين. وقد بلغنا من ذلك ما كنا نريد. فأما تتبع الشعراء شاعراً

ولست أحب أن أقف عند القصيدتين الآخرين؛ فإن شخصية الشاعر تستخفى فيهما استخفاء وتعود معهما إلى هذا الشعر الذى رقت عنده غير مرة ولذى يمثل مجد القبيلة وفخرها القديم. وأكبر الظن أن هاتين القصيدتين قصيدة الحارث بن حازة وصنعا فى الإسلام تخليداً لمأثر بكر بن وائل.

فلندع طرفة ولنصل إلى المتلمس. وأمر المتلمس أيسر من أمر طرفة. فشعره يعود بنا إلى شعر ربيعة الذى قدمنا الإشارة إليه وإلى ما فيه من رقة وإسفاف وإبدال. ومن غريب أمره أن التكلف فيه ظاهر، ولا سيما فى التافية، فيكفى أن تقرأ سنيته التى أولها:

يا آل بكر ألا لله أمكم

طال النواء وثوب العجز مهبوس

لنحسن تكلف القافية. على أن هذه القصيدة مضطربة الرواية فقد بوضوح آخرها فى أولها، وقد يروى مطلعها:

كم دون موة من مستعمل قذاف

ومن فلاة بها تستودع العين

وللمتلص قصيدة أخرى ليست أجود ولا أمثل من هذه، ولطها أدنى منها إلى الرذاعة، وهى التى مطلعها:

ألم تر أن المرم رهن منية

صريع لعافى الطير أو سوف يرمن

فلا تكلمن ضيماً مخافة ميتة

وموتن بها حراً وجلدك أملص

ويقول فيها:

وما الناس إلا ما رأوا وتحذوا

وما العجز إلا أن يضاموا فيجلسوا

فى الشعر الجاهلى

حتى أصبح أصدق نص عربى قديم يمكن الاعتماد عليه فى تدوين اللغة العربية وفهمها . وهم لم يحفلوا برواية الشعر ولم يحتاطوا فيها ، بل انصرفوا عنها فى بعض الأوقات طامعين أو كارهين ، ولم يراجعوا إلا بعد فترة من الدهر بعد أن عبث النسيان والزمان بما كان قد حفظ من شعر العرب فى غير كتابة ولاتدوين . فأيهما أشد إكباراً للقرآن وإجلالاً له وتقديساً لنصوصه وإيماناً بعربيته: ذلك الذى يراه وهذه النص الصحيح الصادق الذى يستدل بعربيته اللقطة على تلك العربية المشكوك فيها، أم ذلك الذى يستدل على عربية القرآن بشعر كان يرويه ويتحله فى غير احتياط ولاتحفظ قوم منهم الكذاب ومنهم الفاسق ومنهم المأجور ومنهم صاحب اللب والعبث ؟

أما نحن فمطمئنون إلى مذهبنا مكتنعون بأن الشعر الجاهلى أو كثره هذا الشعر الجاهلى لا يمثل شيئاً ولا تدل على شيء إلا ما قدمنا من العبث والكذب والاتكال ، وأن الوجه - إذا لم يكن بد من الاستدلال بنص على نص - إنما هو الاستدلال بنصوص القرآن على عربية هذا الشعر لابهذا الشعر على عربية القرآن. ■

طه حسين

١٨ مارس سنة ١٩٢٦

عامة وعلى للقرآن الذى يتصل به هذا الأدب خاصة .

فلهؤلاء نقول إن هذا الشك لا ضرر منه ولا بأس به ، لأن الشك مصدر اليقين ليس غير ، بل لأنه قد آن للأدب العربى وعلومه أن تقوم على أساس مكين . وخير للأدب العربى أن يزال منه فى غير رفق ولالين ما لا يستطيع الحياة ولا يصلح لها من أن يبقى مثقلاً بهذه الأثقال التى تضر أكثر مما تنفع ، وتعوق عن الحركة أكثر مما تمكن منها .

ولسا نخشى على القرآن من هذا النوع من الشك والهدم بأساً ؛ فنحن نخالف أشد الخلاف أولئك الذين يعتقدون أن القرآن فى حاجة إلى الشعر الجاهلى لتصح عربيته وتثبت ألفاظه . نخالفهم فى ذلك أشد الخلاف لأن أحداً لم ينكر عربية النبى فيما نعرف ، ولأن أحداً لم ينكر أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه تنلى عليهم آياته . وإذا لم ينكر أحد أن النبى عربى وإذا لم ينكر أحد أن العرب قد فهموا القرآن حين سمعوه ، فأى خوف على عربية القرآن من أن يبطل هذا الشعر الجاهلى أو هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين ؟ وليس بين أنصار القديم أنفسهم من يستطيع أن يلزاع فى أن المسلمين قد احتاطوا أشد الاحتياط فى رواية القرآن وكتابه ودرسه وتفسيره

تجاوزت هذه النهضة أقطار العراق والجزيرة ونجد ونظمت فى أعماق البلاد العربية نحو الحجاز فمست أمهه . ومن هنا ظهر الشعر فى مصر ومن إنيهم من أهل البلاد العربية الشمالية . فالشعر كما ترى يمتلى قسوى حين اتصلت القحطانية بريبعة . ولكنا لم نعرفه ولم نصل إليه إلا حين تغلغل فى البلاد العربية وأخذته مصر عن ريبعة . ومن هنا نستطيع أن نقول إننا نمدنا الوقوف ببطلنا عدد هذا الحد الذى انتهينا إليه ؛ فلنا فى شعر مصر رأى غير رأينا فى شعر اليمن وريبعة ، لأننا نستطيع أن نزرعه ونحدّد أوليته تقريباً ، ولأننا نستطيع أن نقبل بعض قديمه دون أن نحول بيننا وبين ذلك عقبة لغوية عنيفة .

وإذا فحن نستطيع أن نمتأف هذا البحث فى سفر آخر . سترى أن الشعراء الجاهليين من مصر قد أدركوا الإسلام كلهم أو أكثرهم فليس غريباً أن يصح من شعرهم شيء كثير .

(الثانية) أن الذين يقرءون هذا الكتاب قد يفرغون من قراءته وفى نفوسهم شيء من الأثر المولم لهذا الشك الأدبى الذى نردّه فى كل مكان من للكتاب . وقد يشعرون ، مخطئين أو مصيبين ، بأننا نهدم تمدا ونقصد إليه فى غير رفق ولا لين . وقد يخفون عواقب هذا الهدم على الأدب العربى



قرار النيابة*

في قضية كتاب

« في الشعر الجاهلي »

محمد نور

فنحن محمد نور رئيس
نيابة مصر

من حيث إنه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٦٦ تقدم بلاغ من الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم المالي بالأزهر لمساعدة النائب العمومي يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتاباً أسماه « في الشعر الجاهلي » ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم إلى آخر ما ذكره في بلاغه .

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٦٦ أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لمساعدة النائب

* سبق نشر هذا النص للمرة الأولى في كتاب « محاكمة طه حسين » لغريب ثلثي .

المصرية نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والمجلات العمومية كتاباً أسماه « في الشعر الجاهلي » طعن وتعدى فيه على الدين الإسلامي - وهو دين الدولة - بعبارات صريحة وأردت في كتابه سديقه في الحقيقات .

وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته . فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٦٦ فأخذنا أقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة بمحض التحقيق ثم استجوبنا المؤلف . وبعد ذلك أخذنا في دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة .

وحيث إنه اتضح من أقوال المبلغين أنهم يسمون المؤلف أنه طعن على الدين

العمومي خطياً يبلغ به تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماه « في الشعر الجاهلي » كذب فيه القرآن صراحة ، وطعن فيه على النبي صلى الله عليه وسلم وعلى نسبه الشريف وأهـاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجمة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذي أشار إليه في كتابه . وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٦٦ تقدم إلينا بلاغ آخر من حضرة « عبد الحميد النهان » أفندي عضو مجلس النواب ذكر فيه أن الأستاذ طه حسين المدرس بالجامعة

الإسلامى فى مواضع أربعة من كتابه :

الأول : أن المؤلف أمان الدين الإسلامى بنكثير القرآن فى إظهاره عن إبراهيم وإسماعيل حيث ذكر فى ص ٢٦ من كتابه «النور» أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقُرآن أن تحدثنا عنهما أيضاً ، ولكن ورود هذين الاسمين فى النور والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وإنشاء العرب المستعمرة فيها ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهود والقرآن والنور من جهة أخرى إلى آخر ما جاء فى هذا الصدد .

الثانى : ما تعرض له المؤلف فى شأن القراءات السبع للجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وأنه فى كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله ، وأن هذه القراءات إنما قرأها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان للنبي صلى الله عليه وسلم .

الثالث : يمسبون للمؤلف أنه طعن فى كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسيه فقال فى ص ٧٢ من كتابه : «نوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن

النبي من ناحية أسرته ونسبه إلى قريش ، فلأمر ما لقتل الناس بأن للنبي يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن تكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها . وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسىء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك .

الرابع : أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم إذ يقول فى ص ٨٠ : «أما للمسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية فى بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذى أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» .. إلى أن قال فى ص ٨١ «وشاعت فى العرب أثناء ظهور الإسلام وبعدة فكرة أن الإسلام يجسد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب فى عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرفوا إلى عبادة الأوثان» .. إلى آخر ما ذكره فى هذا الموضوع .

ومن حيث إن المعيار التى يقول للمبلغون إن فيها طعناً على الدين الإسلامى إنما جاءت فى كتاب فى سياق

الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالفرض الذى ألف من أجله ، فلأجل الفصل فى هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة ، وإنما الواجب توصلا إلى تقديرها تقديراً صحيحاً بحلها حيث هى فى موضوعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسلولته تقديراً صحيحاً .

عن الأمر الأول

من حيث إنه ما بلغت النظر ويستحق البحث فى كتاب «فى الشعر الجاهلى» ، من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى ، إنما هو ما تناوله المؤلف بالبحث فى الفصل الرابع تحت عنوان «الشعر الجاهلى واللغة» من ص ٢٤ إلى ص ٣٠ .

ومن حيث إن المؤلف بعد أن تكلم فى الفصل الثالث من كتابه على أن الشعر المتألف بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والمعتلة للعرب الجاهليين وأراد فى الفصل الرابع أن يقدم أبغى ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر فقال إن هذا الشعر بعد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يزعم الرواة أنه قيل فيه .

وحيث إن المؤلف أراد أن يبدل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعريف اللغة الجاهلية فقال : «ولنجتهد فى تعريف اللغة الجاهلية هذه ، ما هى أو ماذا كانت فى

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

العصر الذي يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلي هذا قد قيل فيه، وقد أخذ في بحث هذا الأمر فقال إن الرأي الذي اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه، هو أن العرب ينقسمون إلى قسمين؛ قحطانية منازلهم الأولى في اليمن، وعدنانية منازلهم الأولى في الحجاز، وهم متفقون على أن القحطانية عرب مذكّ خاتمهم الله فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً، كانوا يتكلمون لغة أخرى هي المبرانية أو الكلدانية، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فسمحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما اتصل نسبها بإسماعيل ابن إبراهيم، وهم يرون حديثاً يتخذه أساساً لكل هذه النظرية خلاسته أن أول من تكلم العربية ونسى لغة أبيه هو إسماعيل بن إبراهيم. وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواة في هذه النقطة قال: إن الرواة يتفقون أيضاً على شيء آخر، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمير وبين لغة عدنان مستنداً إلى ما روي عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان يقول: «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا» وعلى أن البحث الحديث قد أثبت خلافاً جوهرياً بين اللغة التي كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية واللغة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد وأشار إلى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسألة بسؤال إنكارى فقال: إذا كان

أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة، ثم قال إنه واضح جداً لمن له إلمام بالبحث التاريخي عامة ودرس الأقسام والأساطير خاصة أن هذه النظرية مكلفة مصطنعة في عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية.

ثم قال بعد ذلك: «الرواة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا أيضاً عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه اللقصة التي تحدث بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها. وظاهر من إيراد المؤلف هذه العبارة أن يعطى دليله شيئاً من لقوة بطريقة التشكك في وجود إبراهيم وإسماعيل التاريخي وهو يرمى بهذا القول إنه مادام إسماعيل وهو الأصل في نظرية العرب للعاربة والعرب المستعربة مشكوكاً في وجوده التاريخي فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة. أراد المؤلف أن يوجه بأن لرأيه أساساً فقال: «ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى». ثم أخذ ييسر الأسباب التي يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال: «أمر هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام بسبب ديني وسياسي أيضاً، ولئن فيستطيع التاريخ الأدبي

واللغوي ألا يحفل بها عندما يريد أن يتعرف أصل اللغة الفصحى، وإذا فيستطيع أن يقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التي كانت تتكلمها العدنانية واللغة التي كانت تتكلمها القحطانية في اليمن إنما هي كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرحهم كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه.... وهذا يجب أن نلاحظ على الدكتور المؤلف الكتاب «١» أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذي عقد هذا الفصل من أجله، وبيان ذلك أنه وضع في أول الفصل سؤالاً وحاول الإجابة عليه، وجواب هذا السؤال في الواقع هو الأساس الذي يجب أن يرتكز عليه في التحليل على صحة رأيه، هو يريد أن يدلل على أن الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه، ويدعي أنه للوصول إلى هذا الفرض يتعين على الباحث تصوير ثلاثة أمور:

١. الشعر الذي يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية.
٢. الوقت الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه.
٣. اللغة التي كانت موجودة فعلاً في الوقت المذكور.

وبعد أن تنهيا له هذه المواد يجري عملية المقارنة فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذي روى أنه قيل فيه. ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه. إذا

قرار النيابة في القضية الشعر الجاهلي

تكتنع أهمية السؤال الذي وضعه بقوله : «ولجئنا في تعريف اللغة الجاهلية هذه، ما هي أو ما إذا كانت في العصر الذي يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلي هذا قد قيل فيه» . وتكتنع أهمية الإجابة عنه .

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال وجاوب الإجابة عنه وتطرق في بحثه إلى الكلام على مسائل في غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية في أعز ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث في هذا السبيل بغير فائدة ولم يوفق إلى الإجابة، بل قد خرج من البحث بغير جواب اللهم إلا قوله : «إن الصلة بين اللغة العذنية وبين اللغة القحطانية، إنما هي كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، ويذهب أن ما وصل إليه ليس جواباً عن السؤال الذي وضعه ، وقد نوفش في التحقيق في هذه المسألة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره في التحقيق من أنه كتب الكتاب للإخصائيين من المستشرقين بلوع خاص وأن تعريف هاتين اللغتين عند الإخصائيين واضح لا يحتاج إلى أن يذكر لأن قوله هذا عجز عن الجواب ، كما أن قوله إن اللغة الجاهلية في رأيه ورأي القسما والمشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جواباً عن السؤال الذي وضعه لأن غرضه من السؤال واضح في كتابه إذ قال : «ولجئنا في تعريف اللغة الجاهلية هذه ما هي» . وقد كان قرر قبل ذلك : «فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المحدود الذي نوجهه في المعامح حيث نبحث فيها عن لفظ اللغة

ما معناه نريد بها الألفاظ من حيث هي ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى وتتطلب تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التي يحيها أصحاب هذه اللغة ، فبعد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذي يريده فلا يمكن أن يقلل منه ما أجاب به من أن مراده أن اللغة لغتان بدون أن يتعرف على واحدة منهما .

فالمؤلف إذن في واحدة من اثنتين : إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيئ الذية بحيث قد جعل هذا البحث سكاراً ليصل بواسطته إلى الكلام في تلك المسائل الخطيرة التي تكلم عنها في هذا الفصل وستكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائي .

٢ - أنه استدل على عدم صحة النظرية التي رواها الرواة وهي تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة ونعلم إسماعيل العربية من جرهم ، بالفراض وضعه في صيغة سؤال إنكارى . إذا كان أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التي كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التي كان يصطنعها للعرب المستعربة . يريد المؤلف بهذا أن يقول، لو كانت نظرية تعلم إسماعيل وأولاده العربية من جرهم صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم . وهذا الاعتراض وجيه في ذاته ولكنه لا يفيد المؤلف في التدليل على صحة رأيه، لأنه نسي أمراً مهماً لا يجوز غض النظر عنه . هو يشير إلى الاختلافات التي بين لغة حمير ولغة عدنان، وهو يقصد

بلغة عدنان التي كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يرى من الاحتياط الطمى أن يقرر أن أقدم نص عربي لغة العذنية هو القرآن، وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية، وقد مضى من وقت وجود إسماعيل إلى وقت وجود حمير زمن طويل جداً أي أنه قد انقضى من الوقت الذي يروى أن إسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرهم إلى الوقت الذي اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده، ولكنه على كل حال زمن طويل جداً لا يقل عن عشرين قرناً ، فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التي بين اللغتين دليلاً على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حساباً للتطور الواجب حصوله في اللغة بسبب مضى هذا الزمن الطويل وما يستدعيه توالي العصور من تتابع الحوادث واختلاف الظروف . إن الأستاذ قد أخطأ في استنتاجه بغير شك . ونستطيع إذن أن نقول إن استنتاجه لا يصلح دليلاً على فساد نظرية الرواة التي يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلاف مهما كان مده بين اللغتين فإن هذا لا ينفي صحة الرواية التي يرويها الرواة من حيث تعلم إسماعيل العربية من جرهم، ولا يضيرها أن الأستاذ المؤلف يكرها بغير دليل لأن طريقة الإنكار والدشك بغير دليل طريقة سهلة جداً في متناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلاً .

على أننا نلاحظ أيضاً على المؤلف أنه لم يكن دقيقاً في بحثه، وهو ذلك الرجل الذي يشتد كل التشدد في التمسك بطرق البحث عن أمرين، الأول ما روى عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان

قرار النيابة في القضية الشعر الجاهلي

يقول، «ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا». والثاني قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضاً».

أما عن الدليل الأول فإن ما رواه أبو عبد الله بن سلام الجعفي مؤلف طبقات الشعراء عن أبي عمرو بن العلاء «ما لسان حمير وأقصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بمريكتنا». وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا النص، على أن الذي نريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية في الصفحة نفسها ما يأتي:

وأخبرني يونس عن أبي عمر قال: «العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقياء جرهم...» راجع ص٨ من كتاب طبقات الشعراء طبعة مطبوعة السعادة - فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الأولى أن يصل أيضاً بصحة العبارة الثانية، لأن الراوي واحد والمروى عنه واحد. وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من أقوال أبي عمرو بن العلاء بغير ما أراده بل فسره بمكن ما أراده ويتمين إسقاط هذا الدليل.

وأما عن الدليل الثاني فإن المؤلف لم يتكلم عنه بأكثر من قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف». فأردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما أجمل فعجز، وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هذا ما دار في التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة:

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبين الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض أمثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

ج - قلت إن اللغة الجاهلية في رأيي ورأي القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل، أولهما لغة حمير وهذه للغة قد درست ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم، ولم يكن شيء من هذا معروف قبل الاكتشافات الحديثة، وهي كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التي سألتكم عنها مخالفة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية. فأمّا إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى ذكره لم يهبها الله لي، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة في هذه اللغة.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟

ج - أنا لا أقدم شيئاً.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أي وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن؟

ج - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لا شك في أنها كانت

معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محيا (محوا) هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما محيا (محوا) غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأقرأ مكانها لغة القرآن.

س - هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب؟

ج - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة عملية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد، وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية وإن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا.

س - هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو حصل فيها تغيير بسبب تماسد الزمن والاختلاط؟

ج - ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير.

ونحن مع هذا لا نريد أن ننفي وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نجيب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها في

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

الحقيقة ما زالت من المجاهل وما وصل إليه المستشرقون من الاستكشافات لا يدير الطريق، وإنما الذي نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس ما زال مجهولاً، إذ إنه يقرر بجرأة في آخر الفصل الذي نتكلم بشأنه، «والنتيجة لهذا البحث كله تردنا إلى الموضوع الذي ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً، ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون إليهم شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلي قوماً ينسبون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية المارية التي كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتي كان يقول عنها أبو عمرو بن العلاء إن لغتنا مخالفة لغة العرب والتي أثبت البحث الحديث أنها لغة أخرى غير اللغة العربية - فعلى قال أبو عمرو بن العلاء إنها لغة مخالفة للغة العرب - لقد أشرنا إلى التغيير الذي أحدثه المؤلف فيما روى عن أبي عمرو حيث حذف من روايته - وقلنا قد يكون للمؤلف مأرب من وراء هذا التغيير، فهذا هو مآربه، إن الأستاذ حُرّف في الرواية عمدًا ليصل إلى تقرير هذه النتيجة.

ويقول المؤلف أيضًا والتي أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية - وقد أبدأ فيما سلف أنه عجز في إثبات هذه المسألة عن إثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه عندما بدأ البحث اكتفى بأن قال، ولدينا الآن نقوش ونصوص نتكنا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضًا، ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث

الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الأستاذ في التحقيق أنه لا شك في أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى مابعد الإسلام، فإن كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم أنه انتهى به بحه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته؟

نحن نسلم بأنه لا بد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان، بل ونقول إنه لا بد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين، ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هي التي قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله: «ما لسان حمير لساننا»، والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذي لا بد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً في أمة متقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها هي اللغة الأدبية، وقد أشار هو بنفسه إليها في ص ١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن:

ولكنه كان كتاباً عربياً لغته هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أي في العصر للجاهلي، وهذه اللغة الأدبية هي لغة الكتابة ولغة الشعر، والمؤلف نفسه عندما تكلم في الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلي واللهجات بحث في ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ بحثاً يؤكد هذا المعنى وإن كان يدعى بغير دليل أن الإسلام قد فرض على

العرب جميعاً لغة عامة واحدة هي لغة قريش مع أنه سبق أن ذكر في ص ١٧ أن لغة القرآن هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أي في العصر الجاهلي فلم لا تكون لهذه اللهجة الأدبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستدل؟

يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف في اللغة لا يدل في ذاته حتماً على عدم صحة الشعر. ونحن لا نريد بما قمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلي إذ إن هذه المسألة ليست حديثة العهد ابتدعها المؤلف وإنما هي مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال «ابن سلام، صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج في تمييزه إلى خبر كالؤلؤ والياقوت لا يعرف بصنعة ولا وزن دون المعاينة ممن يبحرهم - ولكن الذي نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذي اعتاد أن يرتكبه المؤلف في أبحاثه حيث بدأ بافتراض يخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعده كأنها حقائق ثابتة كما فعل في أمر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم في مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله: «للتوراة أن تحدثنا إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة

الزور النيباتية في تسمية الشعر الجاهلي

فيهاء . إلى هنا أظهرنا انك لمدم قيام الدليل التاريخي في نظره ، كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر في كثير من الصراحة : إن ضعف هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب ديني ... إلخ .. فما هو الدليل الذي انتقل به من الشك إلى اليقين ؟

هل دليله هو قوله «نحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ؟ وأن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو ذلك العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبدون فيه المستعمرات .. إلخ . وأن ظهور الإسلام وما كان من القصص بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تثبت الصلة بين المدن الجديدة وبين ديانتي النصرانية واليهودية وأنه مع ثبوت الصلة للدليّة يحسن أن تؤيدها صلة مادية ... إلخ .

إذا كان الأستاذ المؤلف يرى أن ظهور الإسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتي اليهود والنصارى ، وأن القرابة المادية الملفقة بين العرب وبين اليهود لازمة لإثبات الصلة بين الإسلام وبين اليهودية فاستغلها لهذا الغرض ، فهل له أن يبين السبب في عدم اهتمامه أيضاً بمثل هذه الحيلة لتزويق الصلة بين الإسلام وبين النصرانية ؟ وهل عدم اهتمامه هنا معناه عجزه أو استهائه بأمر النصرانية ؟ وهل من يريد تزويق الصلة

مع اليهود بأي ثمن ، حتى باستغلال التلقيق هو الذي يقول عنهم في القرآن : «لجسدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا» . إن الأستاذ ليعجز حقاً عن تقديم هذا البيان إذ إن كل ما ذكره في هذه المسألة إنما هو خيال في خيال وكل ما استند إليه من الأدلة هو :

١ - فليس يبعد أن يكون

٢ - فما الذي يمنع ..

٣ - ونحن نتخذ ...

٤ - وإن فليس ما يمنع قريباً من أن تقبل هذه الأسطورة .

٥ - وإن فستطيع أن تقول !!!

فالأستاذ المؤلف في بحثه إذا رأى إنكار شيء يقول لا دليل عن الأدلة التي تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطة التي رسمها في منهج البحث وإذا رأى تقرير أمر لا يدلل عليه بغور الأدلة التي أحصاها له وكفى بقوله حجة .

سل الأستاذ في التحقيق عن أصل هذه المسألة ، أي تلقيب القصة ، وهل هي من استنتاجه أو نقلها . فقال : «فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه في كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين ، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابي . على أنه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول أو من نقله عن ذلك المبشر الذي يستتر تحت اسم «هاشم العربي» فإنه كلام لا يستند إلى دليل ولا قيمة له ، على أننا نلاحظ أن ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الإسلام كان في

عباراته أنظر من مؤلف كتاب الشعر الجاهلي لأنه لم يتعرض للشك في وجود إبراهيم وإسماعيل بالذات وإنما اكتفى بأن أنكر أن إسماعيل أبو العرب العدنانيين ، وقال إن حقيقة الأمر في قصة إسماعيل أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم ... إلخ . كما نلاحظ أيضاً أن ذلك المبشر قد يكون له عذره في سلوك هذا السبيل لأن وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذي يتكلم فيه ولكن ما عذر الأستاذ المؤلف في طريق هذا الباب وما هي الضرورة التي ألجأته إلى أن يرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة إلخ

وإن كان التسامح يرى له بعض الحذر في التشكك الذي أظهره أولاً اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخي كما يقول فما الذي دعاه إلى أن يقول في النهاية بمباراة تليد الجزم : إن غرض هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لسبب ديني واضح .. إلخ . مع اعترافه في التحقيق بأن المسألة فرض افترضه ؟

يقول الأستاذ إنه إن صح افتراضه فإن القصة كانت شائعة بين العرب قبل الإسلام فلما جاء الإسلام استغلها ونس ما يمنع أن يتخذها الله في القرآن وسيلة لإقامة الحجة على الخصوم للمسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التي كانت معروفة وسيلة إلى الاحتجاج أو إلى الهداية . وهاشم العربي يقول في مثل هذا : وما ظهر محمد رأى المصلحة في إقرارها فأقرها وقال للعرب إنه إنما يدعومهم إلى ملة جدهم هذا الذي يظنونه

قزار النيابة في تضيية الشعر الجاملي

من غير أن يعرفوه فسبحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر

إن الأستاذ المؤلف أخطأ فيما كتب وأخطأ أيضاً في تفسير ما كتب وهو في هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن وليس في وسعه الهرب بأدعائه البحث العلمي منفصلاً عن الدين ، فليفسر لنا إذن قوله تعالى في سورة النساء : «إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح وللبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان ... الخ ...» وقوله في سورة مريم : « وإفكر في الكتاب إبراهيم إنه كان صديقاً نبياً » واذكر في الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الرعد وكان رسولا نبياً ، وفي سورة آل عمران « قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى والنبیین من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون ، وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التي ورد فيها ذكر إبراهيم وإسماعيل ، لا على سبيل المثال كما يدعي حضرته ، وهل عقل الأستاذ سالم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر في كتابه أن إبراهيم نبي وأن إسماعيل رسول نبي مع أن القصة ملققة ، وبماذا يقول حضرته في موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى في الآية الأخيرة مع إبراهيم وإسماعيل وقال في حقهم جميعاً لا نفرق بين أحد منهم ، وهل يرى حضرته أن قصة موسى وعيسى من الأساطير أيضاً قد ذكرهما الله وسيلة للاحتجاج أو للهداية كما فعل في قصة

إبراهيم وإسماعيل ما دامت الآية تقضي بالأنا نفرق بين أحد منهم ، الحق أن المؤلف في هذه المسألة يتخبط تخبط الطائش ويكاد يعترف بخطئه لأن جوابه يشعر بهذا عندما سألناه في التحقيق عن السبب الذي دعاه أخيراً لأن يقرر بطريقة تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام فقال في ص ٢٧ من محضر التحقيق : « هذه العبارة إذا كانت تفيد الجزم فهي إنما تفيد إن صح الغرض الذي قامت عليه وربما كان فيها شيء من اللغو ولكني أعتقد أن الطمأنينة جميعاً عندما يفترون فروصاً علمية ييسرون لأنفسهم مثل هذا النحو من التعبير فالواقع أنهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروصهم راجحة ،

والذي نراه أن موقف الأستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الأستاذ « هوار » حين يكلم عن شعر أمية بن أبي الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا الموقف ص ٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله : « مع أنني من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ « هوار » وبطائفة من أصحاب المستشرقين وما يتجهون إليه في كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي التي يتخذونها للبحث فإنني لا أستطيع أن أقرا مثل هذا الفصل دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً في مواقف لا صلة بينها وبين العلم .

حقاً إن الأستاذ المؤلف قد تورط في هذا الموقف الذي لا صلة بينه وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة يربوها لأن النتيجة التي وصل إليها من بحثه وهي قوله « إن الصلة بين اللغة

العندانية وبين اللغة القحطانية كاصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرهم كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه ، ما كانت تستدعي التشكك في صحة إخبار القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبناهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة واستغلال الإسلام لها لسبب ديني .

ونحن لا نفهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث الذي هو بطبيعته قابل للتغيير والنقض والشك والإنكار » ص ٢٢ من محضر التحقيق ، وإننا حين نفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التدقيق ونصممها من إنكار المنكرين وطعن الطاعنين » ص ٢٤ من محضر التحقيق ، ولا ندري لم يفعل غير ما يقول في هذا الموضوع . لقد سئل في التحقيق عن هذا فقال : « إن الداعي أنني أناقش طائفة من العلماء والآباء والقدماء والمحدثين وكلهم يقررون أن العاربة للمستعربة قد أخذوا لغتهم من العرب العاربة بواسطة أبيهم إسماعيل بعد أن هاجر ، وهم جميعاً يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لي بد من أن أقول لهم إن هذه النصوص لا تفي من الوجهة العلمية .

أما الغائب من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس في القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة ، على أن

قرار النيابة في تنحية الشعر الجاهلي

عن الأمر الثاني

وتعال وعجل وأسرع وانظر وأخر وأمهل ونحوه، «راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور، وقال بعضهم إنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل ص ٤٧، وقال بعضهم إنها سبع لغات متفرقة في القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة الألسن ص ٤٩، وقال بعضهم إن المراد بالسبعة الأحرف سبعة أوجه في أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التي فيها من إدغام وإظهار وتفتيح وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتلين، لأن العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه فيفسر الله عليهم ليفرأ كل إنسان بما يوافق لغته ويسهل على: نه ص ٥٩، وقال غيرهم خلاف ذلك.

وقد قال «الحافظ أبو حاتم ابن حبان الهيثمي». اختلف أهل اللغة في معنى الأحرف السبعة في خمسة وثلاثين قولاً ص ٥٩ و ٦٠، وقال المشرف الفرنسي: «الوجوه أكثرها متداخلة ولا أدري مستنداً ولا عمن نقلت، إلى أن قال: «وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القراءات السبع وهو جهل قبيح ص ٦١، وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذي لا يدرى معناه وقال آخر والمختار عندي أنه من المشابه الذي لا يدرى تأويله.

ورأى «أبو جعفر محمد بن جرير الطبري»، صاحب التفسير الشهير في معنى هذا الحديث إنه أنزل سبع لغات يعني أن يكون المراد بالحديث القراءات لأنه قال فأما ما كان من اختلاف القراءة في رفع حرف وجده ونصبه وتمكين

من حيث إن المبلغين يصبون إلى المؤلف أنه يزعم «عدم إنزال القراءات السبع المجمع عليها والناطقة لدى المسلمين جميعاً، ويقول إن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوصى الله بها إلى نبيه، مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مريوة عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم وأن تجده فيها من إمالة وفتح وإدغام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى استدلوا على هذا بحديث النبي صلى الله عليه وسلم «أقرأت جبريل على حرف فلم أنزل أسزديده ويزيدني حتى انتهي إلى سبعة أحرف، وعلى قوله صلى الله عليه وسلم لما تحاكم إليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام بن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما «هكذا أنزلت، إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقروا ما تيسر منه، وقالوا إن الحديث وإن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه مكشور من حيث المعنى وحيث إنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث «أنزل القرآن على سبعة أحرف» قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا ينصه ولكن بمعناه. وقد حصل اختلاف كثير في المراد بالأحرف السبعة فقال بعضهم إن المراد بالأحرف السبعة الأوجه التي يقع بها الاختلاف في القراءة «راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري طبع المنار. ص ٣٧ - ٣٨، وقال بعضهم إنها أوجه من المعاني المتفقة بالألفاظ المختلفة نحو: «أقبل وهلم

إسماعيل أبو العرب العدنانيين، ولا على نظم إسماعيل العربية من جرهم، ونص الآية التي ثبتت الهجرة «ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون، لا يفيد غير إسكان ذرية إبراهيم في وادي مكة أي أن إسماعيل هو جرهم صغير «كنص الحديث، إلى هذا الوادي فنشأ فيه بين أهله وهم من العرب وتطم هو وأبناؤه لغة من نشأوا بينهم وهي العربية لأن اللغة لا تولد مع الإنسان وإنما اكتسب لكتساباً وقد اندمجوا في العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون جميع العرب العدنانيين من ذريته، إذ الحكم بهذا يقتضي ألا يكون مع إسماعيل أحد منهم حتى لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد. وبإثبات الأستاذ المؤلف هذا حدو ذلك المبشر «هاشم العربي، في هذه المسألة حيث قال: «ولا إسماعيل نفاً» «أب للعرب العنصرية ولا تلك أحد من بنيته على اسم من الأمم وإنما قصد إبرى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل من قبائل العرب المديدة المجاورة لمتازهم فاختلفوا بها وما كانوا منها إلا كحصاة في فلاة. - راجع ص ٣٥٦ من كتاب مقالة في الإسلام- ولو أن المؤلف قبل هذا لنجا من التوريط في هذا الموضوع. أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة في نفيها واعتبارها أسطورة من الأساطير اللهم إلا إذا كان مراده إزالة كل أثر لإبراهيم وإسماعيل ولكن ما مصلحة المؤلف من هذا؟ الله أعلم بمراده.

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

عن الأمر الثالث

من حيث إن حضرات المبلغين ينجسبون للأستاذ المؤلف أنه طعن في كتابه النبي صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسبته قال في ص ٧٢ من كتابه : «نوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يحصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضمر ومضمر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها؛ وقالوا إن تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وسلم والعظيم من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسمى إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجتراً على أمر إذ لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك».

المؤلف أورد هذه العبارة في كلامه «على الدين وانتحال الشعر، والأسباب التي يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال في بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس وقال بعد ذلك : وللغرض من هذا الانتحال على ما برجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبي في رسالته أنه كان منتظراً قبل أن يجيء بدهر طويل ثم وصل إلى ما يتسلف

تكن تميل ومدت حيث لم تكن تعد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنتقل.

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذي وقع في القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها فهو بهذا يصف الواقع ، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التي كانت واقعة فعلاً كانت طبعاً هي السبب الذي دعا إلى الترخيص للنبي صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم : «أنه قد رجع لي أن أقرئ كل قوم بلغتهم» قال أيضاً : أتاني جبريل فقال اقرأ للقرآن على حرف واحد . . . إن أسي لا تستطيع ذلك حتى قال

سبع مرات فقال لي اقرأ على سبعة أحرف الخ ، وإن لم يصح هذا الرأي فإن نوع القراءات الذي عنده المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه «الطبري» بقوله إنه بمعزل عن قول النبي صلى الله عليه وسلم «أمريت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» لأنه مسطوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءات في قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به في قول أحد من علماء الأمة .

ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لا تعارض بينه وبين الدين لا اعتراض لنا عليه .

حرف وتحريكه ونقل حرف إلى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبي صلى الله عليه وسلم «أمريت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» بمعزل لأنه مسطوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءات في قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به في قول أحد من علماء الأمة .. راجع الجزء الأول من تفسير القرآن للطبري ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية .

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة في الفصل الخامس الذي عنوانه «الشعر الجاهلي واللهجات» حيث تكلم عن عدم ظهور اختلاف في اللهجة «يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية في اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون Dialecte، أو تباعد في اللغة أو تباین في مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ومذهبها في الكلام وهو يريد بذلك أن يدل على أن الشعر الذي لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذي تلى بلهجة واحدة هي لغة قريش ولهجاتها لم يكد يتناولوه القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً، جذ القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريد من الاختلاف في القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسميه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها لتقرأ القرآن كما كان ينثو النبي وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تتكلم فأما حيث لم

الزنا والنيابة في قضية الشعر الجاهلي

بمطعم شأن الذي من ناحية أسرته ونسبه في قريش .

ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يختص بأسرة النبي صلى الله عليه وسلم ونسبه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل نهكسي غير لائق ولا يوجد في بحثه ما يدعوه لإيراد العبارة على هذا النحو .

عن الأمر الرابع

يقول حضرات المبلين إن الأستاذ المؤلف أذكر أن للإسلام أوليته في بلاد العرب وأنه دين إبراهيم ، إذ يقول : « أما المسلمون فقد أريدوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وأن خلاصة الدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الأنبياء من قبله ، إلى أن قال : « وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام بعده فكرة أن الإسلام يحدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر المصنوع ثم أعرضت عنه لما أضلها وانصرفت إلى عبادة الأوثان ... الخ .

وحديث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار في بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو . وقد قرر المؤلف في التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم ولا أن له أولية في العرب وأن شأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب :

رأى القصاص اقتناعاً للمسلمين بأن للإسلام أولية ويأنه دين إبراهيم فاستفوا هذا الاقتناع وأنشوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلاً أنشوا حول مسألة النسب .

ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة هو ما ذكر ، ولكننا نرى أنه كان سيئ التعبير جداً في بعض عباراته كقوله :

« ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بأثرها فقد أخذ المسلمون يدينون الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي هو أقدم وأثني من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبمعه فكرة أن الإسلام يحدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر المصنوع ... » لأن في إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قربنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره بشأن تشككه في وجود إبراهيم وما يتطرق به .

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكي رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستوري للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة .

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو

بغير ذلك في حدود القانون ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الإسلام دين الدولة .

فكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأي في حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط ألا يتجاوز حدود القانون .

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلي على عقاب كل تمدد يقع بإحدى طرق العلانية للمنصوص عنها في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد الأديان التي تؤدي شعارها علناً - كما أشرنا في البداية - وهي الجريمة .

وجريمة التحدي على الأديان في البداية - وهي الجريمة المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان :

التحدى ، ووقوع التحدي بإحدى طرق العلانية المبينة في المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ ، عقوبات ووقوع التحدي على أحد الأديان التي تؤدي شعارها علناً ، وأخيراً قصد الجنائي .

عن الركن الأول

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن في المادة إلا لفظ «تد» وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع إلى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التحدي بلفظ Outtaga والقانون قد استعمل لفظ Outtaga هذا في المواد ١٥٥ و ١٥٩ و ١٦٠ عقوبات أيضاً ولما ذكر معناها في النص العربي للمواد المذكورة عبر في المادة ١٥٥ بقوله «كل من انتهك

قرار النيابة في تخزية الشعر الجاهلي

حرمسة، وفي الساندين ١٥٩، ١٦٠، تصانف: بإهانة. فيخص من هذا. أن مراده بالتعدي في المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمة أو الحط من قدره أو الإزدياء به لأن الإهانة تشمل كل هذه المعاني بلا شك.

وحيث أنه بالرجوع إلى الوقائع التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي نكلمنا عنها تفصيلاً وتطبيقاً على القانون يضح أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان «الأمر الأول، فيه تعد على الدين الإسلامي لأنه انتهاك حرمة هذا الدين بأن نسب إلى الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هي قصة هجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وبناء إبراهيم وإسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وأنها من تليف اليهود وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام إلى آخر ما ذكرناه تفصيلاً عند الكلام عن الوقائع وهو بكلامه هذا يرمي الدين الإسلامي بأنه مضلل في أمور هي عقائد في القرآن باعتبار أنها حقائق لا مزية فيها كما أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان «الأمر الرابع» قد أورده على صورة تشعر بأنه يريد به إتمام فكرته بشأن ما ذكر - أما كلامه بشأن نسب النبي صلى الله عليه وآله وسلم فهو إن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورده بعبارة نهكية تشف عن الحط من قدره - وأما ما ذكر بشأن القرامات مما نكلمنا عنه في الأمر الثاني فإنه بحث برءى من الوجهة العلمية والدينية أيضاً ولا شيء فيه يستوجب المأخذة لا من الوجهة الأدبية ولا من الوجهة القانونية.

عن الركن الثاني

لا كلام في هذا الركن لأن الطعن السابق بآنائه قد وقع بطريق العطفية إذ إنه ورد في كتاب «الشعر الجاهلي» الذي طبع ونشر وبيع في المحلات.

عن الركن الثالث

لا نزاع في هذا الركن أيضاً لأن التعدي وقع على الدين الإسلامي الذي تؤدى شعائره علناً وهو الدين الرسمي للدولة.

عن الركن الرابع

هذا الركن هو الركن الأدبي الذي يجب أن يتوفر في كل جريمة. فيجب إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائي لديه. بعبارة أوضح يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الإسلامي فإن لم يثبت هذا الركن فلا عقاب.

أنكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامي وقال إنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير، غير مفيد بشيء، وقد أشار في كتابه تفصيلاً إلى الطريق الذي رسمه للبحث ولا بد هنا من أن نشير إلى ما قرره المؤلف في التحقيق من أنه كسمل لا يرتاب في وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمي التاريخي لإبراهيم وإسماعيل فهو يجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح

نظريته هذه شرحاً مستفيضاً في مقال نشره بجريدة السياسة الأسبوعية بالعدد ١٩ الصادر في ١٧ يوليو سنة ١٩٢٦ ص ٥ تحت عنوان «العلم والدين» وقد ذكر فيه باللص: «فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتفتقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهدم اليوم ما بنه أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتأنم وتفرح وتعزن وترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا الشخصيتين محصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامسة إلى المثل الأعلى».

ولسا نعترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه في مقاله حيث ذكر بعد ذلك: «سقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جواباً لهذا السؤال وإنما أحسبك على نفسك.. إلخ». ولا شك في أن عدم محاولة الإجابة عن هذا الاعتراض إنما هو عجزه عن الجواب، والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليه.

الحقيقة أنه لا يمكن للجمع بين التقيضين في شخص واحد في وقت واحد بل لا بد من أن تتجلى إحدى الحالتين للأخرى وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا في المقال نفسه في سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

بشأنهما : ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها.

أما توزيع الاختصاص الذي أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسا نذكره والذي نفهمه أن العقل هو الأساس في العلم وفي الدين مما وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافي من كل منهما - إننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه في أنفسنا ، أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بصير .

نحن في موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف ، فسواء لدينا إن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدنية أو لم نصح فإننا على الفرعين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاد تام . ولما قرأنا ما كتبه بإيمان وجدناه منساقاً في كتاباته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحده إلى ما كتب وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب

إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر .

وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تخيلات وفتراضات واستنتاجات لا تستند إلى دلائل علمية صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً في جرائته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامي الذي هو دينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسؤولين عن نوع من العمل فيها وأن يلاحظ مركزه الخاص في الوسط الذي يعمل فيه - صحيح أنه كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحده العلمي يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة في كتابه منها قوله :
وأكد أثق بأن فريقاً منهم سيقونه
ساخطين عليه وبأن فريقاً آخر سيزورون
عنه أزواراً ولكني على سخط أولئك
وأزوار هؤلاء أريد أن أنزع هذا البحث .

إن المؤلف فضلاً لا ينكر في سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء

من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم قد تورط في بحله حتى تخيل حقاً ما ليس بحق أو ما لا يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحاط في سيره حتى لا يصل ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمود .

وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها في سجل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحله يقتضيها .

وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر

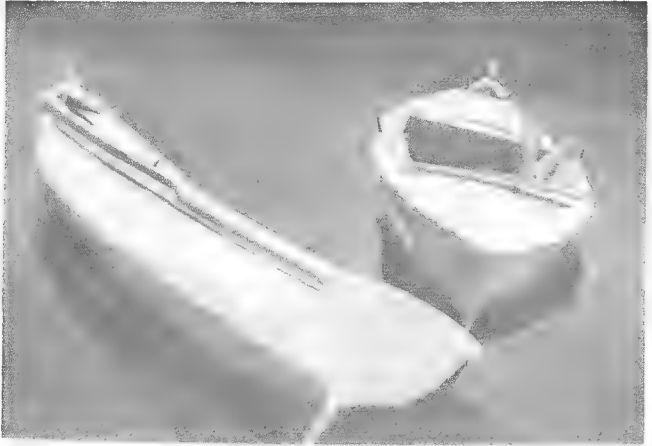
، فلذلك ،

تحتفظ الأوراق بإدارة .. ■

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



للفنان زهران سلامة



التحقيق.. والتنوير

على قسَمي

توطئة

ف١ - تركّز هذه الدراسة الماثلة على بعض الدلالات المهمة المستفادة من التحقيق القضائي الذي أجرته النيابة العامة مع «طه حسين» حول كتابه «في الشعر الجاهلي»، والذي استغرق عدة أشهر ما بين ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ و ٣٠ مارس ١٩٢٧، حيث انتهى «محمد نور» رئيس نيابة مصر آنذاك، إلى حفظ الأوراق إدارياً، وهي أدنى الدرجات الإجرائية في تحقيقات النيابة العامة.

٢ - ولعل أهمية للعرض لملل هذا الموضوع بعد مرور أكثر من ستين عاماً، هو ما سكتشف عنه، من أن المناخ الذي تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائي الشهير

الدراسة بالسباق المجتمعي الثقافي العام خلال هاتين المرحلتين التاريخيتين: مرحلة المجتمع العثماني الذي تسوده الشرعية ومرحلة المجتمع الذي تسوده الفوضىالية والاستهانة بالشرعية.

٤ - وبالطبع فإن تقتصر الدراسة على تسلط الأضواء على النواحي القانونية في الموضوع فحسب، بل إنها تمتد - أيضاً وبالإضافة - إلى أبعد من ذلك، حيث تهتم بكشف النقاب عن المناخ العام الذي كان يسود مصر في عشرينيات هذا القرن بالمقارنة مع ما يسودها حالياً، بدون إغفال لظروف المرحلة في كل من الفترتين.

حول هذه القضية البالغة الأهمية، كان ينسجم بأكبر قدر من الاستلزام فضلاً عن اتسامه بأكبر قدر من للشرعية القانونية الليبرالية. وسوف يكون واضحاً في ختام هذه الدراسة كيف أن لخط البياني لكل من بعدي التنوير والشرعية قد انكس - على نحو مذهل ومصف معاً - وهو أمر يتسق مع التردى العام الذي يميّسه المجتمع المصري وخاصة والمجتمع العربي بعمامة في هذه الفترة الحالية الحرجة من تاريخها، كما أن لانتكاسة ولترالج هذا الخط البياني حول هذين البعدين مردوداته بالسالب على أمور كثيرة في حياتنا الفكرية والثقافية والسياسية.

٣ - وسوف نحرص - بقدر الإمكان - على ربط القضية المبحوثة في هذه

حول مناخ التنوير والشرعية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين

٥ - من الأمور اللافتة للنظر للباحث في قضايا حرية الفكر والرأي والثقافة في مصر، أن هامش الحرية الذي كان متاحاً أمام الباحث والفكر والمثقف في القرنين الأخيرين من القرن الماضي والعقود الأولى من القرن الحالي، كان هذا الهامش واسعاً على نحو كبير بالمقارنة بالهامش المتاح أمام الباحث والفكر والمثقف المصري آنياً.

ولعل هذه القضية أن تبدو متناقضة - في الظاهر - مع الظروف السياسية التي كانت تعيشها مصر خلال تلك الفترة من هزيمة للحركة المرابية الثورية، ومن ظروف اقتصادية صعبة وتراكم الديون، فضلاً عن احتلال عسكري بريطاني، وتدخل سافر من جانب القوى ذات المصالح الاستعمارية في معظم نواحي الحياة في مصر.

ولعل هذه الإشكالية أن تكون محلاً لدراسات معمقة تفصيلية، فحتى أوائل القرن العشرين وبرغم عدم وجود دستور مصري آنذاك، كنا نجد مثلاً «شعلى شمس»، ينشر في الناس آراءه الإلحادية علانية، يرد عليه البعض مقتدين آراءه في حرية أيضاً، وكنا نجد الصحافة تتنوع في ثنائياها الاجتهادات الفكرية أياً تنوع، وكنا نجد الحياة الثقافية في مصر مليئة بالاختلافات في الروى والآراء، مع احترام تام لحریات الفرقاء المتصارعين. وحتى بعد صدور عدد من التشريعات

المقيدة للنشر في أوائل القرن العشرين، كنا نجد أن هامش الحريات الفكرية لم ينكمش، «فسلامة موسى» ينشر آراءه ذات الخزعصات المادية، و«كسان المنصوري» يكتب علانية محبذاً الأفكار الاشتراكية وداعياً لها، بدون ملاحقات جديّة من جانب السلطة تعرض لأى منهما في حريّة الشخصية. كما شهدت هذه الفترة حركات نقابية نشطة، ونشوء بعض الأحزاب اللورية مثل الحزب الاشتراكي المصري، الذي سرعان ما تحول إلى حزب شيوعي مصري علني، وهو أمر لم يتحقق مرة أخرى منذ تصفيته عام ١٩٢٤. وجاءت أحداث ثورة عام ١٩١٩، التي لم تتركس فقط مبدأ استقلال مصر عن كل من الدولة الطيلة ودولة الاحتلال العسكري، بل كرسّت - أيضاً - وبالإضافة - عدة مبادئ بالغة الأهمية، مثل الطمأنينة والشرعية القانونية. وعلى الرغم مما حدث فيما بعد من انتكاسات جزئية بإلغاء دستور ١٩٢٣ لفترة من الوقت وإعلان الأحكام العرفية لبعض الفترات، إلا أننا نجد أن الخط العام الذي ساد المجتمع المصري حتى مطلع الخمسينيات كان يتم - إلى حد كبير - ببعدى التنوير والشرعية.

٦ - في ظل هذا المناخ، نشر «طه حسين» كتابه، «في الشعر الجاهلي»، في الناس ولم تكن هذه هي السرة الأولى التي يعلن فيها «طه حسين» تمرداً على بعض الأفكار والقيم الاستاينكية السائدة في مجتمعه. فطه حسين هو صاحب

رسالة «تذكرى أبى العلاء»، التي حصل بها على أول درجة دكتوراه تمنحها الجامعة الأهلية الوليدة في مصر، التي أثارت لاختلافات حادة بين المثقفين في مصر آنذاك، بيد أن رد الفعل كان دائماً في جانب حرية الفكر، فطلى سبيل المثال عندما يقدم عضو من الجمعية التشريعية اقتراحاً متواضعاً بأن تقطع الحكومة معونتها المالية عن الجامعة لأنها خرجت ملعداً هو صاحب الرسالة. فإن «سعد زغلول» رئيس لجنة الاقتراحات بالجمعية التشريعية (١٩١٥)، يهدد باقتراح مضاد بأن تقطع الحكومة معونتها أيضاً عن الأزهر، لأن صاحب الرسالة قد نعلم في الأزهر قبل أن يتعلم في الجامعة. (١) هكذا كان المناخ، وهكذا كانت الموافقات، وهكذا كان الرجال. كما نجد أن «طه حسين» المتمرد، هو نفسه «طه حسين» المبرص على الحرية الفكرية لغيره، فهو الذي قد أراد مجلس الجامعة الأهلية استشارته في حكم الدين في أسور وردت في رسالة أحد طلاب الجامعة في أوروبا («متصور فهمي»)، فكان رد «طه حسين» الذي هو ربيب صديق مجلس الجامعة، أن يتبسم في شيء من غضب ساخر قائلاً: (كنت أظن أنني في الجامعة، حيث لا يحاسب الناس على آرائهم، فيأذ بي رأيي في الأزهر لا أسأل على رأي نفسي، وإنما استفتى في رأي غيري من الناس) (٢).

٧ - نعود فنذكر، أنه في ظل هذا المناخ من الطمأنينة والشرعية، كتب ونشر «طه حسين» كتابه في الناس.

التحقيق والتسوير

ملاحظات التحقيق القضائي

٨ - نلاحظ باستعراض محضر التحقيق الذي أجرته النيابة العامة وكذلك مذكرة الحفظ، أن النيابة العامة لم تتحرك من تلقاء نفسها لإجراء التحقيق حول واقعة نشر **«هـ حسين»**، لكتاب **«في الشعر الجاهلي»**، على الرغم من أن النشر كان قد تم، وبالطبع قد وزعت وبيعت مئات النسخ علانية للناس، وعلى الرغم مما أثاره نشر هذا الكتاب من عواصف كظيرة ترددت أصداؤها لا في أروقة الأزهر الشريف فحسب، بل في المجتمع الثقافي المصري كله. فالنيابة العامة لم تتحرك إلا عندما قدمت بلاغات رسمية إليهما من أفراد ومن هيئات لها اعتبارها مثل الأزهر. ففي ٣٠ مايو ١٩٢٦، تقدم أحد طلبية القسم العالي بالأزهر ببلاغ للنائب العام، يتهم فيه **«هـ حسين»** بأنه ألف كتاباً أسماه **«في الشعر الجاهلي»**، ونشره على الجمهور، وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن الكريم، حيث نسب الخرافة والكذب للقرآن. ثم توافرت البلاغات المقدمة إلى النائب العام، فيعد نحو أسبوع واحد من البلاغ الأول، تقدم فضيلة شيخ الجامع الأزهر ببلاغ إلى النائب العام، مرفق به تقرير رفعه علماء الجامع الأزهر عن هذا الكتاب، وينكر تقرير الطمأن أن مؤلف الكتاب كذب فيه القرآن صراحة، وطمأن فيه على الرسول الكريم وعلى نسبة للشراف، وطلب شيخ الأزهر اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجمة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديم المؤلف للمحاكمة. وفي ١٤ سبتمبر ١٩٢٦ تقدم أحد أعضاء مجلس النواب ببلاغ معالج ضد الكتاب،

ونكر في بلاغه أن الكتاب ملئ بالطعن والتعدي على الدين الإسلامي بعبارات صريحة. هنا فقط بدأت النيابة العامة في التحرك، ولاشك أن في هذا دلالة ذات أهمية بالغة من أن النيابة العامة ربما لم تكن تتولى إجراء تحقيق حول الكتاب لولا تقديم هذه البلاغات المتتالية كما أننا نلاحظ حتى في بلاغ شيخ الجامع الأزهر الذي أرفق به تقرير علماء الأزهر، أنه طلب اتخاذ الوسائل القانونية، ولم يعمد إلى تكفير **«هـ حسين»** أو إلى النيل منه أو التشهير به، فكان طلب شيخ الأزهر وعلمائه طلباً متحفظاً وفي حدود القانون بدون غوغائية. كما نلاحظ أيضاً أن المحقق قد تخلص في البدء في التحقيق حتى ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ نظراً لغيب **«هـ حسين»** خارج مصر، وإذا كنا نطمأن أن الدراسة في الجامعة كانت تبدأ عادة في الأسبوع الأخير من سبتمبر أو في الأسبوع الأول من أكتوبر على الأكثر، فإن معنى ذلك أن النيابة العامة لم تشرع في استخدام حقها في استدعاء **«هـ حسين»** للتحقيق معه عقب عودته مباشرة من الخارج، بل ترجع أن النيابة العامة قد تراخت في ذلك عدة أسابيع بعد عودة **«هـ حسين»** إلى مصر. هذه الملاحظات كلها لها دلالتها في توضيح ملامح المناخ العام، الذي كان يسود المجتمع المصري آنذاك فيما يتعلق بالحرديات الفكرية والثقافية.

٩ - وقد يكون ملائماً، أن نورد في سياق الشرعية، ماحدث بعد قيام النيابة العامة بحفظ أوراق التحقيق إدارياً، أن حاول بعض النواب الوفديين، إثارة الموضوع مرة أخرى في مجلس النواب،

فردهم عن ذلك **«سعد زغلول»**، رئيس حزب الوفد نفسه ورئيس مجلس النواب، بحجة أن الموضوع قد انتهى ولا معنى للعودة إليه ثانية (٣).

١٠ - كما نلاحظ على التحقيق، أنه كان يتم في جو من سمو لغة وحديث المحقق إلى **«هـ حسين»**، فالمحقق يستخدم لفظ «حضرتكم»، عندما يتوجه بسؤال إلى **«هـ حسين»**، وذلك عبر محضر التحقيق كله. كما نلاحظ أن المحقق كان يتمتع بسمعة صدر طوال التحقيق، حتى عندما امتنع **«هـ حسين»** عن ذكر المراجع التي رجع إليها حول بعض أطروحاته التي كانت موضع التحقيق.

١١ - كما يتضح أيضاً من مراجعة محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، أن المحقق قد رجع إلى معظم المصادر الطمينة التي رجع إليها المؤلف، فالمحقق كان يناقش المؤلف. على مدى التحقيق كله - مناقشة علمية في المضمون، الأمر الذي يقطع برجوع المحقق إلى أهم المصادر المتاحة لديه، والتي أورد المحقق ذكرها صراحة في حيليات حفظ التحقيق، مثل كتاب **«البيان»** لطاهر بن صالح الجزائري. ومع هذا التوفر من جانب المحقق على الاطلاع على المصادر المتاحة له، نجدته يثبت في صدر مذكرة الحفظ أنه قد أخذ في دراسة الموضوع بقدر ما سمحت له الحالة، وذلك في تواضع جم وأدب رفيع.

١٢ - كما أننا نخلص من استعراض محضر التحقيق ومذكرة الحفظ، إلى أن المحقق بالرغم من إثباته في مواضع

التحقيق والتنوير

المسألة الثانية: أن المؤلف زعم أن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين، زعم عدم إنزالها من عند الله، وقرر أن هذه القراءات هي نتيجة لاختلاف اللهجات، إذ قرأها العرب بحسب ما استطاعت.

المسألة الثالثة: أن المؤلف قد طعن في حقيقة نسب الرسول الكريم.

المسألة الرابعة: أن المؤلف ينكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب، كما ينكر أنه دين إبراهيم.

ولسوف نناقش في الفقرات اللاحقة هذه المسائل الأربع على التوالي، من واقع أوراق التحقيق.

١٦ - أما عن **المسألة الأولى**، وهو إنكار **طه حسين**، لتاريخانية إبراهيم، وإسماعيل، على النحو الذي ورد بالقرآن الكريم، فقد اقتصر التحقيق على مناقشة الفصل الرابع من كتاب **«في الشعر الجاهلي»**، والذي جاء تحت عنوان (الشعر الجاهلي واللغة) في سبع صفحات فقط. وقد تعرض المحقق - في هذا الصدد - إلى الفصل الثالث من الكتاب أيضاً، والذي قرر فيه **طه حسين**، أن الشعر الموسوم بأنه «شعر جاهلي»، لا يمثل الحياة الدينية والفنية للعرب الجاهليين، وأعقب ذلك في الفصل الرابع من الكتاب لتحليل على عدم صحة غالبية الشعر الجاهلي هذا، بمقولة أن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه. وفي هذا الفصل الرابع، حارل المؤلف أن يبدأ بتعريف «اللغة الجاهلية»، فتدب إلى أن الرأي الذي اتفق عليه

الحفظ أنه لا يجزئ في فحص العبارات التي يقول المبشرون أن فيها طعناً على الدين الإسلامي، بل إن المحقق يقرر أنه سوف يبحث هذه العبارات في سياق الكتاب كله (ومن حيث إن العبارات التي يقول المبشرون فيها طعناً على الدين الإسلامي، إنما جاءت في الكتاب في سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالفرض الذي أُلّف من أجله، فلأجل الفصل في هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضعها والنظر إليها منفصلة، وإنما الواجب توصلاً إلى تقديرها تقديرًا صحيحًا بحثها حيث هي في موضعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه).

١٤ - ومن جماع الملاحظات الآتية حول ملاحظات التحقيق، يتضح لنا، كم كان المناخ الذي أجرى فيه، هذا التحقيق متسمًا بالاحترام والموضوعية والنهج العلمي والشرعية، وقد لا تكون في حاجة إلى إعمال المقارنة مع تحقيقات أخرى في ظروف مماثلة قد تمت في فترات لاحقة وحتى الآن!

حول الجوانب الموضوعية

في التحقيق

١٥ - جرى التحقيق القضائي مع **طه حسين**، حول أربع مسائل محددة من بين ما جاء في الكتاب، مما ذكرها مقدم البلاغات إلى النيابة العامة، وذلك على النحو التالي:

المسألة الأولى: أن المؤلف قد عمد إلى تكذيب القرآن الكريم في إخباره عن إبراهيم، وإسماعيل.

عديدة من التحقيق بأن **طه حسين**، قد جانبه الصواب في بعض مواضع الكتاب محل التحقيق، بل إن **طه حسين**، نفسه يعترف بذلك جزئيًا في بعض فقرات التحقيق. على الرغم من ذلك كله، إلا أننا نعتقد أن المحقق كان يميل إلى حفظ أوراق التحقيق إداريًا ربما منذ بداية التحقيق، على أساس عدم توفر القصد الجنائي وهو الركن الأدبي في الجريمة موضع التحقيق، فالمحقق يذكر صراحة في عجز مذكورة الحفظ أن المؤلف (وإن كان قد أخطأ فيما كتب، إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء، وتمتد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر)، كما أن المحقق يكتب صراحة في حيثيات الحفظ (وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات للماسبة بالدين التي أوردتها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردتها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها). ومن هنا يبين أن المحقق قد انتهى في مذكورة الحفظ إلى أن غرض **طه حسين**، مؤلف كتاب **«في الشعر الجاهلي»**، كان مزدوجًا حيث يتضمن أيضًا الطعن والتعدي على الدين، بدليل أنه يذكر أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن... إلخ، ومعنى ذلك بوضوح أنه قد ظهر للمحقق أن من بين أغراض المؤلف الطعن على الدين، ولكنه ليس بالفرض الوحيد، بل كان يوسد غرض آخر وهو البحث العلمي.

١٣ - ونلاحظ على التحقيق أيضاً، أن المحقق كان ينهج نهجاً علمياً موضوعياً في التحقيق، فقد أورد في صدر مذكورة

التحقيق والتنوير

١٧ - أما عن المسألة الثانية

المتعلقة بما أورده «طه حسين» من أن هذه القراءات إنما قرأها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه)، على عكس ما يمتدحه معاشر المسلمين، فينتهي المحقق إلى أن المؤلف (لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة، وإنما قال كلوت القراءات وتعددت اللهجات، وقال (أى المؤلف) إن الخلاف الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها)، فهو بهذا يصف الواقع، وإن صح رأى من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التى كانت واقعة فعلاً، كانت طبعاً هى السبب الذى دعا إلى الترخيص للرسول الكريم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم، ففى الحديث الشريف (وقد وسع لى أن أقرئ كل قوم بلغتهم). وقد انتهى المحقق فى هذه المسألة إلى أن ما ذكره المؤلف حولها هو بحث علمى لا تمارض بينه وبين الدين ولا اعتراض عليه.

١٨ - أما عن المسألة الثالثة، التى

تتعلق بما نسبته الشاكرون من أن الأستاذ المؤلف قد طعن فى كتابه على الرسول الكريم، طعناً فاحشاً من حيث نسيبه، حيث ذكر فى صفحة ٧٢ من الكتاب (أرئوع آخر من تأثير الدين فى انتحال الشعر وإضافته للجاهليين، وهو ما يحصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قريش، فلأمر ما لفتت الناس بأن النبى يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد

كما يشير المحقق فى مذكرة الحفظ - بذكاء - إلى ضرورة اختلاف اللهجات فى أمة ذات قبائل متفككة كالأمة العربية (لأبد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض قبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المتكورتين، ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية، وهذه الاختلافات هى عين ما قصده «عمرو ابن العلاء» بمبارته الآتفة الذكر. كما لا يستطيع أحد أن ينكر الاختلاف الذى لا بد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً فى أمة متفككة بطبيعتها كالأمة العربية، ولأبد لها جميعاً من لغة عامة تتفاهم بها وهى اللغة الأدبية، وهو الأمر الذى يشير إليه «طه حسين» نفسه فى موضع آخر من الكتاب (ص ١٧).

كما يلاحظ المحقق أن المؤلف بلجأ كثيراً إلى استخدام عبارات غير قطعية الدلالة من أمثال: «فليس يبعد أن يكون» - «فما الذى يمنع؟» - «ونحن نعتقد» - «فستطيع أن تقول»، ونحو ذلك، وحول هذا كله يتسامح المحقق عن غرابة هذا الموقف من «طه حسين»، وهو ذلك الرجل المتشدد فى التمسك بطرق البحث الحديثة والدقة الصارمة! كما يذهب المحقق إلى أن المؤلف قد نبذ المنهج الديكارتي كركيزة مهمة للفروض التى ساقها، إلا أنه - أى المؤلف - يقطع أحياناً فى أمور خلافية بعبارات تفيد الجزم مثل: (أمر هذه القضية إنز واضح فى حدى العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام لمسيب ديني.. (إلخ) ..

الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو: (أن العرب ينقسمون إلى قسمين: قحطانية، منازلهم الأولى فى اليمن، وعدنانية، منازلهم الأولى فى الحجاز، والرواة متفقون على أن القحطانية هم عرب منذ الأزل فطروا على العربية فهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً، إذ كانوا يتكلمون لغة أخرى قد تكون العبرانية أو الكلدانية، ثم نقلوا لغة العرب العاربة، فهم أى العدنانية مستعربة، أيضاً على أن ثمة اختلافات جهرية بين لغة «حمير» وبين لغة «عدنان»). وقد استند «طه حسين» فى تلك الجزئية من بين ما استند إليه فى هذا السياق، إلى ما روى عن «عمرو بن العلاء»، (ما لسان حمير بلساننا ولا نلهم بلغتنا). ثم خلس «طه حسين» إلى سؤال استنكارى مؤداه أنه إذا كان أبناؤه إسماعيل (المستعربة) قد تعلموا العربية من العرب العاربة، فكيف يمكن تفسير بعد اللغتين: لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة؟ وفى هذه الجزئية تنبذ البراعة المعرفية للمحقق النضائى، الذى يورد النص الصحيح لما أورده «طه حسين»، نقلاً عن «عمرو بن العلاء» على النحو التالى: (ما لسان حمير بلساننا ولا نلهم بلغتنا)، فيورد المحقق النص مصححاً كما رواه «أبو عبد الله بن سلام الجعفى» مؤلف «طبقات الشعراء» بالنص التالى: (ما لسان «حمير» وأقاصى اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعريبتنا)، ويرد المحقق بقوله إنه قد يكون للمؤلف مأرب من تغيير هذا النص على النحو الذى أورده.

التحقيق والتنوير

بأنه يريد به لتمام فكرته الآتية الذكر أى
تلفيق قصة «إسماعيل» و «إبراهيم» .

أما فيما يتعلق بما نسب إلى «طه
حسين» من الطعن على نسب النبي، فهو
(إن لم يكن فيه طعن ظاهر، إلا أنه أورد
بمبارات تهكمية تشف عن اللحظ من قدر
النبي). أما ما ذكره الأستاذ المؤلف
بخصوص القراءات فإنه بحث برىء من
الوجهة العلمية والدنيئة .

كما بينت مذكرة حفظ التحقيق أن
الطعن السابق ببيانه قد وقع بطريق
الملائية، إذ إنه ورد في كتاب مطبوع
ومشور على الناس، كما أن التعدي قد
وقع على دين تودى شمائله علنا في
مصر هو الدين الإسلامي .

أما فيما يتعلق بالركن الرابع من
الأركان القانونية لجريمة التعدي ألا وهو
القصد الجنائي، فهذا نجد المحقق يحاول
جهده في نفي القصد الجنائي بحق «طه
حسين»، بل ويحاول تلمس كافة السبل
التي تزدى إلى عدم وقوع «طه حسين»
تحت طائلة نص التجريم . وقد استند
المحقق إلى ما جاء في التحقيقات من أن
المؤلف قد أنكر أنه يريد الطعن على
الدين الإسلامي، كما قرر المؤلف (أنه
ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي
وخدمة العلم لا غير، غير مقيد
بشيء...) .. كما قرر المؤلف أيضاً في
التحقيق من أنه (كامل لا يرتاب في
وجود «إبراهيم» و «إسماعيل»، وما يتصل
بهما ما جاء في القرآن الكريم، ولكنه
كعامل مضطرب إلى أن يذعن لمنهج
البحث فلا يسلم بالوجود العلمى التاريخي
لإبراهيم وإسماعيل، فهو يجرد من نفسه

هذا الاقتناع وأنشأوا حول هذه المسألة من
الشعر والأخبار مظماً أنشأوا حول مسألة
النصب) . ومع أن المحقق واهتت أن
المؤلف كان سيئ التعبير جداً في بعض
عباراته، إلا أنه في ضوء ما أوضحت
المؤلف في التحقيق حول هذه الجزئية،
فإن المحقق لا يرى اعتراضاً في هذا
الصدد .

حول أعمال النصوص القانونية في حفظ التطبيق

٢٠- استند المحقق إلى المادة ١٤ من
دستور ١٩٢٣ من أن حرية الرأي مكتولة
ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو
بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في
حدود القانون . كما ذهب إلى أن نص
التجريم الوارد بالمادة ١٣٩ من قانون
المقوبات الأهلى الصادر عام ١٩٠٤
(وهو القانون الذى كان مطبقاً آنذاك)،
والذى يتحدث عن جريمة التعدي على
الأديان، إنما يتطلب أركاناً أربعة: هي
التعدي ووقوع التعدي بأحد طرق
الملائية للسبينة في القانون، ووقوع
التعدي على أحد الأديان التي تودى
شمائلها علناً، وأخيراً توفر القصد
الجنائي . وقد انتهت مذكرة حفظ التحقيق
إلى أن «طه حسين» فيما يتعلق بالمسألة
الأولى، وهي استغلال الإسلام بقصة
مفتة إلى قصة هجرة إسماعيل إلى مكة
وبناء «إبراهيم» و «إسماعيل» للكعبة، إنما
فيه تعد صريح على الدين الإسلامي،
لأنه انتهك حرمة هذا الدين . كما أن «طه
حسين» فيما يتعلق بالمسألة الرابعة وهي
الخاصة بإنكار أن للإسلام أولية في بلاد
العرب، قد أورد ذلك على صورة تشعير

مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة
بلى قصى وأن يكون بنو قصى صفوة
قريش، وقريش صفوة مصر ومصر
صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب
والعرب صفوة الإنسانية كلها) . كما أن
المؤلف أورد بعد ذلك أن الغرض من هذا
الانتحال - على ما يرجح - إنما هو إرضاء
حاجات العامة الذين يريدون المعجزة
في كل شيء .

وقد انتهى المحقق إلى أنه على الرغم
من ملاحظته من أن الأستاذ المؤلف قد
تكلم فيما يخص بأسرة النبي ونسبه في
قريش بمبارات خالية من الاحترام، بل
على نحو تهكمي غير لائق، وأنه لا يوجد
في بحثه ما يدعو إلى إيراد العبارات
على هذا النحو، على الرغم من هذا كله
فقد انتهى المحقق إلى عدم اعتراضه
على بحث هذه المسألة على هذا النحو،
من حيث هو من قبيل البحث العلمى .

١٩- أما عن المسألة الرابعة فيما
هو منسوب إلى الأستاذ المؤلف، من أنه
قد أنكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب،
كما أنكر أنه دين إبراهيم، فقد انتهى
المحقق إلى أن كلام المؤلف هذا ما هو إلا
استمرار منه في بحث بيان أسباب انتحال
الشعر من حيث تأثير الدين على هذا
الانتحال، وأنه أى المحقق لا يرى
اعتراضاً على البحث من حيث هو، بعد
أن قرر المؤلف في التحقيق، أنه لم ينكر
أن الإسلام دين إبراهيم وأن له أولية في
العرب، وأن شأن ما ذكره في هذه
المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب،
(رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن
للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم، فاستخطوا

التحقيق والتطوير

«في الشعر الجاهلي»، وهو المناخ نفسه الذي تم فيه إجراء هذا التحقيق القضائي ذائع الصيت والبالغ الاستنارة والمستند على الشرعية القانونية الليبرالية في نقاتها الأصل.

٢٣ - وقد يكون من بواعث عدم رغبتنا في التعرض للمقارنة مع ما قد حدث في فترات لاحقة في مصر حول قضايا التنوير والتحرير والشرعية، قد يكون من دواعي عدم تعرضنا لمل هذه المقارنات، هو إحساس جدى لدينا يستخرج فيه الإحباط والاشمئزاز والغضب. ■
والله تعالى أعلم.

ثبت بأهم الإشهارات والإحالات

- فندا بالأطلاع على ملف تعقيقات النيابة العامة حول قضية كتاب «في الشعر الجاهلي». كما اعتمدنا في الاستشهادات على نص مذكرة النيابة العامة في حفظ الأوراق إدارياً. وجميع الاستشهادات الصبغة في متن الدراسة بين قوسين، هي من وقع نص المذكرة الرسمية التي أعدها محمد نور، رئيس نيابة مصر آنذاك. وقد اعتمدنا على النص، الذي قامت بنشره مطبعة السعادة بمصر (القاهرة) عام ١٩٢٧.

- ١ - مذكرات «طه حسين»، دار الآداب ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، ص ٢٢٣.
- ٢ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ١٩٥.
- ٣ - مذكرات «طه حسين»، المرجع السابق، ص ٢٢٧.

إلى عدم توافق الركن الأدبي للوارد بنص التحرير، وأنهى للتحقيق بحفظ الأوراق إدارياً.

ملاحظات ختامية حول منحنى الخط البياني للتنوير والشرعية في مصر

٢١ - لعل عرضنا الوجيز لوقائع التحقيق القضائي الذي باشرته النيابة العامة مع «طه حسين»، حول كتاب «في الشعر الجاهلي»، في عشرينيات هذا القرن.

لعل هذا أن يوضح بجلء - ملامح المناخ الذي كان يعيشه المجتمع المصري إبان هذه الحقبة. إذ يبدو لنا أنه كانت قد استقرت - إلى حد كبير - في المجتمع المدني المصري بعض القيم البازغة والتي كانت تعبر عن التقيض تماماً لما ساد هذا المجتمع من قبل، ألا وهي قيم الطمأنينة والتنوير والشرعية.

٢٢ - ونحن نرى أن هذا الترسخ، قد جاء نتيجة لمسيرة طويلة خاضها الشعب المصري وعلى الأخص جانب كبير من مثقفيه، منذ بدايات الدولة الحديثة في عهد «محمد علي». ولا يمكن أن نفصل هنا الأنوار التنويرية الطليعية للرواد من أمثال «الطهطاوى» و«الأفغاني»، و«محمد عبيد» و«لطفي السيد»، و«قاسم أمين»، و«محمد زغلول»، وغيرهم كثيرين. إذ تخرج حصاد جهود متواترة لحوالي القرن في إفراز مثل هذا المناخ الذي تم فيه تأليف ونشر كتاب «طه حسين» الشهير

شخصيتين). وقد استند المحقق في انتفاء القصد الجنائي لدى «طه حسين»، إلى أن «طه حسين» نفسه قد شرح نظريته هذه عن الشخصيتين «الشاعرة والمفكرة»، في مقال له تحت عنوان «العلم والدين»، نشره بجريدة السياسة الأسبوعية في عددها الصادر في ١٧ يوليو ١٩٢٦ قبل البدء في إجراء التحقيق. على الرغم من اعتراض المحقق في مذكرة الحفظ على هذه النظرية وعدم قناعته بها بحسب ما يحرفه المحقق في نفسه، ومع ذلك يردف المحقق بقوله (أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بسير).

ومن هنا نميل إلى الاعتقاد بأن المحقق في ظل المناخ السائد الذي كان يسم بالعقلانية والتنوير وبالشرعية، كان يميل - على نحو واضح - إلى نفي القصد الجنائي لدى «طه حسين»، وكان في سبيل ذلك يلجأ إلى كل شاردة وواردة من الكتاب موضع التحقيق ومن أقوال «طه حسين» في محاضر التحقيق، بل وما نشره «طه حسين» في الصحف خارج التحقيق. وليس أدل على هذا مما سبق أن أوردناه من أن المحقق قد انتهى إلى أن «طه حسين» لم يكن غرضه مجرد الطعن والنمسة على الدين، بل إنه أورد العبارات الماسية بالدين في بعض التوامع من كتابه في سبيل البحث العلمي، مع اعتقاده بأن بحثه يقتضيه.

وبذلك انتهى للمحقق إلى عدم توفر القصد الجنائي لدى «طه حسين»، وبالتالي



للفنان عمر جهان



ديكارت الفائب عن طه حسين

وائل غالى

ف منذ نهاية عقد الثمانينيات والإنسانية قد ملأت الكون حزناً ولا يسمع السامع فى أرجائه إلا عجباً ناشراً مخفطاً لا نجد فيه وثاماً. تختلط الأصوات فى قلب الكون الذى أصبح قرية بعد أن فتحتها الليبرالية الجديدة فتحاً مبيهاً فى لحظة موت الخصوم والأعداء القدامى.

وأما صوت الليبرالية الجديدة فحاد. وأما الآخرون - كل الآخرين، فصورهم حزين. أسرته ثم ثورة للمعلومات وهم ينعون موت الأظفر والمرجعات الصريعة فى القنصل البارد ثم الساخن من أجل البقاء.

يكي الإنسان بغضه المخنوق، بانكسار البائس الأسير. يتهالك فى خرايم الأمل ولطول ما تجول فى الليل الطويل.

ويبدو أن القانون الوضعى أصبح لا يحكم أرزاق الإنسان العربى بل أصبحت الكوميديا الإلهية صيغة حياته ودياره. فإن عصا شريعة النصيين حلت عليها لمة الأموات وأوعز القتل صدر المبهدين فأنزل المتحجرون بالمخنوب الدمار.

إن الإخوان المسلمين والمؤسسة الدينية والسعودية هم أولياء الوجود العربى الإسلامى الراهن. فعنى يخرج هذا الوجود من بطن هذا الليل مثلث الأضلاع؟

كان المشروع للحديث العربى المعاصر قد أراد أن يلاحق التقدم الرأسمالى الغربى الحديث وطبق سياسات قومية أو وطنية بورجوازية جادة. وظل هذا المشروع من الطهطاوى

إلى طه حسين قائماً على أسس رأسمالية وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة بورجوازية تحاكى البورجوازية صاحبة المشروع الغربى الحديث. وقد عبّر للمشروع عن نفسه - مشروع الرأسمالية الوطنية - وعن جدته بشجاعة لم تتحل بها الأجيال اللاحقة حيث تم رفض الشكل التقليدى للدين، باعتبار أن هذا الشكل التقليدى يناقض المستوى العلمانى للسلطة الاجتماعية الجديدة. ويمكن الضعف فى المشروع الرأسمالى الوطنى العربى هو أن التطور الرأسمالى انتشر فى الأطراف وليس فى المركز، أى الرأسمالية الوطنية غير المركزية حلت من طبقة بورجوازية وطنية أو قومية حقيقية تستطيع أن تحمل المشروع على أكتافها. فالبورجوازية

الحقيقية التي تكونت من كبار الملاك والتجار لم تمتلك الشجاعة الكافية التي كان يتميز بها المثقفون أصحاب المشروع الحدائى. وقبلت هذه الطبقة المحدودة بحدود رأسمالية الأطراف أن ترضخ إلى السلطة الاجتماعية التي كان وما زال يتمتع بها الشكل الدينى التقليدى والمحدوى الأوتوقراطي للسياسة الناحلية، فضلا عن مضمون السيطرة الأجنبية. أما الشرائع العليا التي احتكرت السلطة السياسية المحلية من كبار الملاك فقد انصمجت فى السوق العالمية وريحت وكونت رأسمالية الأطراف دون أن تجاوز قواعدها الحدائى إلى ما هو أعمق من الشكل الدينى التقليدى.

ومع مولد جماعة الإخوان المسلمين فى مصر فيما بين الحد بين العالمين انتهى المشروع الفكرى عمليا لجيل المشروع الحدائى الأول، الذى لم يكن يمثل بالضبط مشروع الطبقة للرأسمالية الوطنية.

ومظهر من مظاهر مجازاة الآفاق الفكرية لحدود الطبقة التي تنبع منها هو كتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٦٦) لطله حسين.

من المؤكد أن طله حسين فى الشعر الجاهلى ينحو نحواً أوحى للكثيرين أنه مستوحى من أعمال ريتويه ديكرات الفيلسوف الفرنسى المعروف. إلا أنه من الومح النظر إلى علاقة.. طله حسين.. بـ «ديكرات» على أنها علاقة تربط شخصاً بشخص، أو على

أنها علاقة تقرب مفكراً من مفكر أو على أنها علاقة تأثر وتأثير يستعد فيها طرف من طرف فكرة أو مجموعة من الأفكار.

فإن الصلة التي تربط طله حسين بـ «ديكرات» صلة عابرة فى اتصال أعم بين طله حسين والحضارة الأوروبية الحديثة التي جوهرها النقد ومظهرها الرأسمالية المركزية. فلو كان طله حسين قد ذكر اسماً مغايراً لاستقام رأيه كذلك دون تبديل. لأن المقصود هو الوعى النقدي الغربى الحديث على وجه العموم وليس شخص ديكرات ولا أعماله بما فى ذلك «مسألة فى المنهج» كان فى مقدوره أن يستوحى مصدراً غير المصدر الديكراتى حتى يقدم نظريته النقدية للدين. كان ممكناً أن يكون **عمانوئيل كانط** أو **ديدرو** أو **دالاميه** أو غيرهم كثير. ولم تكن قضية المنهج، فيما يبدو لى، أهم القضايا التي شغلت طله حسين وإنما كانت المشكلة الأهم هو كسر عمود الفكر العربى. فقضية المنهج قضية شكلية من شأنها أن تجدد شكل عقل لا مضمونه. وكما أنه لا يوجد منهج ديكراتى لا يوجد كذلك منهج نستطيع أن نلصق به اسم طله حسين.

والبحث عن مفهوم للمنهج أمر مشروع. لكنه ليس فريضة من فرائض البحث أو التفكير أو العلم. هناك باحثون ومفكرون وفلاسفة وعلماء وكتاب ومبدعون كثيرون لم يهتموا بقضية المنهج. وغالباً ما يلتزم المفكر بالمنهج الذى يدعو إلى الالتزام به لأنه مبطن فى

المركبة الفكرية نفسها، فى موضوع واستدلالات البعد نفسه. وأقصد المفهوم المسبق لتتبع «الله» يجعل المنهج سابقاً على النسق وليس محسوماً فيه. رؤية العالم. أى أن المنهج لم يوجد خارج التصور نفسه ولا يفصل عنه. وبهذا المعنى لا يوجد منهج قابل للتطبيق لأن فكرة التطبيق نفسها تفترض سلفاً تقديم مصادرات منفصلة جوهرياً عن موضوع الدراسة. تلك هى طبيعة المنهج فيما أظن وليس إصرار الباحثين على اتباع منهج بعينه سوى فصل المادة عن الشكل. بينما يبين المنهج من رؤية الباحث أو المفكر إلى العالم حيث لا تفصل الرؤية عن المنهج حتى ولو صرح الباحث بغير ذلك أى أن الرؤية هى تضمنين لمعى المنهج. وقد يفترض التفكير منهجاً مسبقاً لا يلزم به لحظة التفكير نفسه وقد يفترض المنهج رؤية للعالم. لكن المنهج الفعلى غير المصرح به يكمن بين ثنائى الرؤية ثم يتم استبطائه بعد ذلك.

ولم تضع الفلسفة الديكراتية على الأخلاق منهجاً محكماً ينسجم مع أعمال ديكرات الطمية. وهناك فارق بين قضية المنهج وبين مشكلة الشكل وبين مسألة النقد. من المؤكد حقاً أن الفلسفة الديكراتية هى نقطة الانطلاق الأساسية لفكر الفلسفى الإنسانى الحديث بأكمله. لكن كيف يكون طله حسين قد طبق منهجاً ديكراتياً لم يطبقه ديكرات نفسه فى بحوثه الطمية التي تتلو مباشرة خطاب فى المنهج ولم يجاوز هذا المنهج المصرح به سوى خطوط التفكير

ديكارت الفائب

السليم التي سبق أن صاغها أرسطو على
فحو لم يناقش ديكارت؟

إن لم تضع الفلسفة للديكارتية
منهجاً معطوماً ومحدداً يلزم الميتافلسف أو
العالم. وبعبارة «منهج الشك» الديكارتى
من اختراع المفسرين لا فى إبداع
ديكارت نفسه. وأما ديكارت فيميز بين
الشك المطلق وبين الشك المنهجي. والشك
المطلق هدام. أما الشك المنهجي فلحظة
عابرة فى مسار التفكير. لذلك ليس الشك
فلسفة ولا يكون وحده فلسفة. ليس الشك
نهائياً، لأن الفلسفة الديكارتية بحث عن
نقطة أرسيميدية، عن اليقين، عن الله
وخلود النفس. فالشك يمثل القاعدة فيما
يسمى منهج ديكارت. لكن هناك القاعدة
الثانية والقاعدة الثالثة والقاعدة الرابعة.
ونقول للقاعدة الأولى: «لا أتلقى على
الإطلاق شيئاً على أنه حق ما لم أتبين
بالبداهة أنه كذلك، أى أن أعنى بتجلبب
التحجج والتشبيب بالأحكام السابقة وألا
أدخل فى أحكامى إلا ما يمثل لعقلي فى
وضوح وشمز لا يكون لدى معهما أى
مجال لوضعه موضع الشك». والشك
على هذا النحو الإطلاقي لا يمكن أن
يمثل قاعدة وإنما هو سمة من السمات
العامة للتفكير. فالشك فى الآراء القديمة
جميعاً لا يجب أن يتم حسب ديكارت إلا
مرة واحدة فى حياتنا وليس على طول
خط حياتنا وعرضها: «لا بد لى مرة فى
حياتى من الشروع الجذى فى إطلاق
نفسى من جميع الآراء التى تلقيتها من
قبل، ولابد من بدء بناء جديد من
الأسس، إذا كنت أريد أن أقيم فى العلوم
شيئاً مستقراً». إذن مرة واحدة فى
الحياة يفرغ الإنسان جدياً وفى حرية

لتقويض جميع آرائه القديمة على
وجه العموم.

ولا يبدأ الإنسان التفكير بالشك وإنما
بالحواس التى هى كل ما تلقاه وأمن بأنها
أصدق الأشياء وأوثقها. فالشك ليس نقطة
الانطلاق وإنما الخبرة الحسية. الطبيعية.
والتخلف واقع فيما داخل هذه الخبرة
الحسية ولا بد للفيلسوف من أن يبدأ منها
رغمًا مما يقال عن مثالية ديكارت. فلو
كان الشك نقطة الانطلاق لكان ديكارت
من أنصار «الشك المطلق» الذى يضع
الأشياء كلها موضع الشك، فيصبح من
الصعب على المفكر أن يصوغ يقينه وإنما
الشك الديكارتى شك محدود، جزئى،
منهجي، مقصود لذاته، لحظة عابرة فى
تاريخ بحث الفيلسوف عن الحقيقة. وأما
الشك المطلق فهو الشك للشك. ويبدو من
يشك هذا الشك أنه متحير أمام إدراك
الحقيقة. لكن غرض ديكارت كله على
عكس الشك المطلق هدفه اليقين
ويمرض عن الأرض المتحركة
والزئمل فى سبيل المثور على الصخر أو
الحجارة. «فمن اليسير أن نفترض
أنه لا يوجد إلا ولا سماء ولا أرض وأنه
ليس لنا أبدان لكننا لا نستطيع أن نفترض
أننا غير موجودين، حين نشك فى حقيقة
هذه الأشياء جميعاً».

ومن هنا لم يتأثر طه حسين بمنهج
ديكارت لأن الشك عند ديكارت
منهجي وليس جوهر المنهج. بل جوهر
المنهج عند ديكارت لا يتعدى كونه
تربيتاً للأفكار. لم يتأثر طه حسين
بـ ديكارت وإنما استوعب الروح

النقدية للثقافة الغربية الحديثة والحضارة
الغربية المعاصرة.

وهكذا يريد طه حسين فى الشعر
الجاهلى ألا «نقبل شيئاً مما قال القدماء
فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت
إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيا إلى
الرجحان». (ص ٢). وليس مهما هنا أن
يكون موضوع البحث العلمى أدبياً فى
حين كان موضوع البحث عدد ديكارت
العلوم الطبيعية فالجهر هو الشك
المنهجي فى أساس الثقافة العربية
الإسلامية. لذلك بحث طه حسين فى
الشعر الجاهلى ليس بحثاً فى الأدب وإنما
هو بحث فى النظام المعرفى للعقل
العربى.

فليس خط الشعر الجاهلى منتهياً عند
الحد الأدبى، بل هو يجاوز إلى حدود
أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثراً. فطه
حسين ينتهى إلى تغيير العقل العربى
نفسه. وهو وإن يعتمد على الله (ص ٨)
فى بحله يفقد شكه فى قيمة الشعر
الجاهلى إلى الشك فى الثقافة العربية
الإسلامية بأكملها: «نعم! يجب حين
نستقبل البحث عن الأدب العربى
وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل
شخصياتها، وأن ننسى ديننا وكل ما
يتصل به» (ص ١٢). وبعبارة أخرى لا
يجب أن نقيد بقومية ولا بمصيبة
ولا بدين من الأديان ولا بما يتصل بهذا
كله من الأهواء» (ص ١٣). الدين فى
طبيعة الإنسان لا سبيل إلى التخلص
منه. لكننا نحاول أن نتخلص منه على
الأقل لحظة التحليل العلمى. «ونص
القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك

ديكارت الفائب

الغربية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي. فمذ ذلك التاريخ أخذت عقليتنا نفسها تتغير وتصبح غربية أو أقرب إلى العقلية الغربية منها إلى العقلية الشرقية أو العربية، وهي كلما مضى عليها الزمن جددت في التغير وأسرعت في الاتصال بأهل الغرب.

إذن جوهر التحليل في الشعر الجاهلي هو الوصول بالصلة التي تربط الفكر العربي بالفكر الغربي إلى الحد الأقصى **الفني، بنقطة توجه الفكر العربي والفكر الغربي على أعقابهما وليس الجوهر هو تبني طه حسين لمنهج ديكارت.** ولو صرح طه حسين نفسه بأنه يريد أن يصطبغ في الأدب بمنهج ديكارت. لا يجب أن تصدق طه حسين في هذا التصريح كما رفض هو نفسه أن يصدق الشعر الجاهلي. ■

بعض فهو كافر. تقول الآية: «فأفؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض» فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزي في الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب وما الله بغافل عما تعملون. (سورة البقرة، الآية ٨٥). وقوله «فأفؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض» استفهام إنكاري تويخي. وتعتمد المخالفة للكتاب تقضى بصاحبها إلى الكفر به، وإنما وقع «تؤمنون» في حيز الإنكار تنبيهاً على أن الجمع بين الإيمان والكفر **موجب وهو دليل على الريبة التي هي عروق من الدين.** والجمع بين الأمرين يكاد يكون جوهر فكر طه حسين والنهضة العربية الحديثة كلها منذ الطهطاوي إلى كتاب «في الشعر الجاهلي». إلا أنه وصل إلى نتائج غيرت تغييراً تاماً ما كان معروفاً متواتراً. ومنشأ التغيير إنما هو في حقيقة الأمر الاتصال المصري بالحضارة

فيه (ص ١٦). لكن طه حسين لا يصدق أن القرآن «كان جديداً كله على العرب. فلو كان كذلك لما فهموه ولا عروه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر» (ص ١٦). قلعة القرآن هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره، أي في العصر الجاهلي.

وهناك دليل آخر على أن بحث طه حسين في «الشعر الجاهلي» يذهب إلى أبعد من الشعر والجاهلية مما يصل إلى حد النظام المعرفي للعقل العربي هو أن طه حسين لا يصدق كل ما ورد في القرآن حيث يقول: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقُرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن وزود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي» (ص ٢٦). ويقول القرآن: «إن من آمن ببعض آياته وكفر





إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند طه حسين

عبد الرحمن أبو عوف

قد تكبر وتطرح محاولات طه حسين الإبداعية في مجال الرواية - عديداً من التساؤلات المعقدة في الموضوع والروية والبناء الأسلوبى والجمالى... ولكن لعل أبرز هذه التساؤلات وللتى يحث على النقد حسنها من البداية - دون اعتبار لهيمنة وسطوة حضور طه حسين في ثقافتنا وفكرنا النقدى والتعليمى... هذا السؤال الأساسى... هل تنمى هذه المحاولات الإنشائية البلاغية لفنية الرواية بأبسط شروطها المستخلصة من اتجاهاتها ومدارسها المعروفة... وأين موقع هذه الرواية التى كتبها طه حسين من إبداع جيله والأجيال التالية من الروائيين المصريين.

فعندما نقارن بين رواية طه حسين وروايات كل من محمد حسين هيكل، وإبراهيم المازنى، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم ويحيى حلى وهم الأقرب لجيله، نجد فرقاً شاسعاً فى البناء والتشكيل وآليات السرد وبناء النماذج والتعبير بالصورة والمجاز والرمز ودرامية الحدث وإدراك وحدة الموضوع واستخدام اللغة المباشرة والشاعرية الغنائية فى الأسلوب، وأهم من ذلك وعى الزمن الروائى... والأسلوب الفنى الذى يستفيد من فن الرسم والتصوير والموسيقى والسينما.

وليسنا عندما نقارن رواية طه حسين وقد ظل يكتبها حتى عام ١٩٥٤ كما يسجل تاريخ كتابة رواية (شجرة البؤس) وبين رواية الأجيال الجديدة فى

أواخر الأربعينيات وأبرزهم نجيب محفوظ، نجد أن طه حسين يعيد بمسافة طويلة عن إتقان وإحكام الشكل الروائى وآلياته التعبيرية التى أصبح لها تقاليد فى الأدب المصرى والعربى الحديث، ولتى استفادت وهضمت الأدوات التعبيرية للرواية الحديثة فى المعالم الأوروبى، وبالذات الرواية الإنجليزية والفرنسية والروسية، ورغم ما نعرفه من اطلاع طه حسين الواسع على الرواية الحديثة كما تؤكد كتاباته النقدية وعروضه لروايات سارتر وأندريه جيد، وكامى وكافكا إلخ .

غالباً ما نفتقد الرواية عند طه حسين الوحدة الفنية والنسق البنائى للموضوع،

ويتبدى الأسلوب الخبرى اليتيمى متعارضاً مع شاعرية السرد، فهو يعنى بإنشاء البلاغى الجزل وينحو نحو الخطابة وعلو النبرة فى الحديث.

ونجد فى معظم رواياته أحداثاً وأشخاصاً يمكن أن تستقيم الرواية دونها، ولا تلعب فى أحداث وموضوع الرواية أى دور ويتبدى طغيان المؤلف على شخصياته، فكثيراً ما يتحدث هو دون أن يعطى مساحة من حرية الحركة والفعل والقول لشخصياته فى سلوكها الإرادى وصراعاتها فى دورة الحياة الأدبية مع سطحية عملية الاستبطان لأصعاق الشخصية كذلك تحجر أسلوبه بعض الشيء واقتفاده للتنوع وتعدد دلالاته.

إنه غالباً أسلوب فنى مصنوع أو مصطنع له خصائصه الثابتة رغم ما فيه من جمال وبهاء كلاسيكى فخم.

كذلك استخدام طه حسين لأشياء الجمل بدلا من الألفاظ الدقيقة كتعبيره عن (الشوكة والمكينة) بقوله «هذه الأموات التى يعرفها أهل المدن خاصة، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة وتعبره عن القطار «هذا الشيء المروع المخيف الغريب الذى يبعث فى الجور شرراً وناراً» وصوتاً متخماً عريضاً وصفيراً عالياً نحيفاً والذين يركبونه يستعملون به على أسفارهم كما يستعين أهل البادية والريف بالإبل حياً وبالحمير حياً آخر وبالأقدام فى أكثر الأحيان.

وقد سبق أن لاحظ محمد مندور فى نقده لرواية (دعاء الكروان) ما قلناه عن طغيان المؤلف وارتفاع صوته على حساب شخصياته مما يؤثر على مشكلة الواقع، وتلك المشكلة لانزياح متوفرة فى كل أجزاء الرواية التى بين أيدينا وذلك لمسبيين، أولهما طغيان المؤلف على شخصياته وثانيهما تحجر أسلوبه.

يقول محمد مندور: (لنأخذ مثلاً دعاء الكروان «ليبك! ليبك! ليبك! أيها الطائر العزيز! مازلت ساهرة أقرب قدمك وأنتظر نداءك، وما كان ينبغي لى أن أنام حتى أحس قريك وأسمع صوتك وأستجب لدعائك، ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عاماً! ليبك! ليبك! أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسى إذا جثم الليل، وهذا الكون، ونامت الحياة وانطلقت الأرواح فى هذا السكون المظلم، أمانة لا تخاف صامتة لا تسمع! هذا لاريب شعر ساحر ما أظن نغماته تفارق الخيال عما قريب، ألفاظه مجحة خفيفة عذبة، ولكم من مرة يعود الطائر فتلقيه أمانة بنفس الحديث، ويستمع القارئ لدعائها فتأتما بأرأى إلى واحة ظليلة أو يلقى صديقاً قديماً، ولكن دعنا نصم أذاننا قليلاً عن سحره لنتمائل عن قائله! أهو حقيقة أمانة، وهى مهما حدثنا الكاتب عن تقبيلها العلم مع خديجة عاماً بعد عام حتى أملت باللغة الفرنسية ذاتها، لانظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل؟)

ويقول أيضاً - محمد مندور فى للدراسة نفسها عن دعاء الكروان:

«ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريباً من لغة الواقع لهان الأمر، ولكنه أسلوب فنى مصنوع له خصائصه الثابتة، ونحن نترك الآن جانباً مما فى هذا الأسلوب من جمال للقف عند ما يعبه كآسلوب روائى، وأوضح تلك العيوب أمراً».

١ - عدم الدقة والتحديد الناتجين، إما عن عدم اختيار اللفظ المعبر، وإما عن استعمال أشباه الجمل.

٢ - الإسراف الذى نراه أوضح ما يكون فى إشباع المعنى أو الإحساس أو فى الصياغة اللفظية التى تلجأ إلى المفاعيل المطلقة على نحو ملحوظ، وفى هذه العيوب ما يبعد به عن مشكلة الواقع التى رأينا فيها مبدأ صارماً لا يمكن التسامح فيه.

ويقول محمد مندور: أيضاً «أما الإسراف فذلك ما يطالبك فى أكثر من موقف من مواقف الرواية، حيث نرى الكاتب يصرف فى اللفظ فذيب الإحساس ويذهب بالتأثير... انظر مثلاً إلى هذه المقابلات اللفظية «فصوتها مضطرب ممزق يتمزق لى قلبى كلما ذكرت، وانظر إلى الصفعولات المطلقة فى قوله «فهزت جسمها هذا، ثم انهمرت دموعها انهماراً، ثم احتبس صوتها فإذا هى تضطرب اضطراباً عميقاً، ونحن نفهم الصفعولات المطلقة التى تصحبها صفات تعدد من

بناء الرواية

الحدث، وأما ذلك التي لا يقصد منها إلى غير التأكيد أو المبالغة فأكبر الظن أن ما قد يساورها من موسيقى لا يكفي لتبريرها.

وإسراف الكاتب لا يقف عند الأسلوب، بل كثيراً ما يمتد إلى الإحساس ذاته ببسطة حتى يشف.

كذلك يعاني أسلوب طه حسين من الإسراف في اللفظ فيذهب الإحساس ويذهب بالتأثير.

إن كل هذه الملاحظات والمآخذ السلبية على أسلوبية وبناء الرواية عند طه حسين - والتي أوردها محمد مندور في نقده لروايته - دعاء الكروان.. أصابت محاولة الإبداع الروائي عنده بصدور وشروح وعدم اتساق في عبقثة النص الروائي.. فكتابه الروائية في معظمها إنشاء بلاغي جزل حافل بالأنفاظ البيقية المباشرة والعبارات الخطابية زاعقة الذهرة يفقد في معظم الأحيان التعبير بالصورة والمجاز والتخيل، ويعمل غالباً البعد الوجداني وبالرمز والإيحاء والهمس.

بجانب أن البناء الروائي عنده وآليات السرد وإدراك أهمية الزمن الروائي وإمكانات الرواية على أن تكون سجلاً واسعاً بانورامياً للأصواء النفسية والعقلية والفكرية والسياسية تنوح بالصراع الجذامي بين إرادات ومصائر الشخصيات وتغتنى بالتحليل الفلسفي والشعر والموسيقى وفنون التشكيل البصرية والمسيما، وقارة على رسم الأنماط

والتماذج الروائية التي تعكس ثقافة ومعمور روح العصر.

فالرواية عند طه حسين غالباً تقدم صورة استنائية للبيئة والنظروف الاجتماعية، وهي مرآة تعكس الواقع في ميكانيقية.. فهي حديث مرسل.. صحيح له بلاغته التي تميز أسلوب طه حسين غير أنه بعيد عن شاعرية ودرامية البناء المركب والمعقد والمكثف الذي يخاطب الوجدان والعقل ويميد خلق الواقع في تحولاته التي لا تنتهي ويتجاوز آنية اللحظة إلى سيرونها.. بحيث يخاطب الإنسان في كل زمان ومكان.

غير أننا ونحن نحاول دراسة وتقييم الجانب الروائي من عطاء طه حسين الشامخ والمتعدد في الأدب والنقد والتاريخ، والترجمة، والفكر التعليمي بحيث لا نسي أن طه حسين في المقام الأول عالم أدب وناقد مؤسس وصاحب منهج، ومؤرخ، ومعلم علم ورائد من رواد التنوير في تاريخنا الثقافي الحديث.

ويجب ألا نغفل تكوينه الفكري والثقافي الأزهرى ودراسته واستيعابه للتراث العربي الإسلامي، ثم نتحسه ودرسته الموسوعية المتخصصة في العلوم الأدبية اللاتينية واليونانية.. وكذلك مزاج وفكر ورؤية طه حسين وشكل خصائص أسلوبه في الإنشاء ورغم دراسته وإتقانه الفرنسية فقد ظلت ثقافته اللغوية العربية متجلية في تشكيل أسلوبه فهو واحد من أصحاب الأساليب العربية المتميزة والتي أحييت أرقى

عصور اللغة العربية وآليات الكتابة العربية بنغمها الموسيقي وأفانين استعاراتها وتشبيهاتها وباختصار بلاغتها واتعكس كل ذلك على إبداعه الروائي.

كذلك يجب أن نأخذ في الاعتبار الملكة النقدية والنظر العقلاني والانزمام بالمنهج العلمي والميل إلى التحليل والشرح والمقارنة والفلسفة أو التفلسف، وكل ذلك يؤثر بالضرورة على الملكة الإبداعية الثقافية والوجدانية، لذلك عانت رواية طه حسين من حدة نقطة العقل والتحليل والموضوعية والفرام بتفصيلات وكميات الواقع والحياة وتأمل المصير الإنساني وقضايا الخير والشر والضرورة والظلم والصراع الاجتماعي.

ويبقى الأهم وهو أن نأخذ في الاعتبار ظروف طه حسين الخاصة فهو أديب يقرأ ويدرك ويرى العالم ويستوعب الواقع وحركة وهدير الحياة والطبيعة عبر أذنيه.. إن تعرفه وفهمه للأشياء والأشخاص وتلقيه المعرفة سمى في الأساس، ورغم فقده للبصر فهو لم يفقد البصيرة، لذلك زادت حدة ورهافة قدرته على الاستماع والتخيل والتمثل الباطني.

ولم يمنعه فقدان بصره من الذهاب لتذوق المسرح والأوبرا والباليه وحفلات الموسيقى وزيارة معارض الآثار والفن.

ثم هو أديب يملئ ما يحده ولا يكتبه.. فهناك إن وسيت بينه وبين إنشائه للنص الأدبي وهذا ينتهك وحدته التي تستمرها عملية الإبداع والخلق

بناء الرواية

صورة تعكس البهشة المصرية وخصوصيتها وما يمر فيها من دورات حياة الناس للمصريين المعاصرين... تصور وتعبر عن عاداتهم المألوفة المتوارثة وأساطيرهم وأحلامهم وهمومهم ووعيهم الثقافي.

وإذا عدنا لمفهوم الأدب عند طه حسين لوجدناه يكرر أكثر من مرة في كتبه النقدية أن الأدب مرآة تمكن الواقع، البهشة وحركة للحياة ومعى الناس وصراعات الإرادات والغرائز التي تشكل السلوك الإنسانى.

وهذا يسلمنا بالتالى لمفهوم الانكاس الآلى للفن عند طه حسين وغياب تقنيات السرد والتجسيد والتشخيص ورسم الشخصيات وعناصر البناء الشكلى للنص.. ويصبح البذل هو المسجل والمصنف وتقديم الواقع والأحداث كمعطى جاهز والاعتناء بالمبالغ فيه بالحبكة والحدونة والحكي التقليدى للخبرى والوضوح والذرا من الأجنده حيث تنابع الزمن فى رتابة.. كل هذا يؤدى إلى شعوب الصديق الفنى، وتغيب ذاتية المبدع ووجهة نظره فالرواية ليست فى النهاية تعبيراً عن واقع جاهز بل هى تعبير عن واقع تلتقط حركته لبناء عالم مواز ومفارق للواقع المدرك الآتى، لكى تجعل من الآتى ما يمكن اعتباره أدياً ويتجاوز المشكلات والهجوم الإنسانية الجزئية إلى الفهم الأشمل الكلى الإنسانى فتخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان.. كل هذا مفتقد فى الرواية عند طه حسين، موضوع بسيط.

لذا تاتى (الأيام) وكذلك كتابه (أديب) فرغم اقترابهما فى المعالجة الأسلوبية من الشكل والصياغة الروائية إلا أن السرد الخبرى الذى يعطى حقائق وقعت بالفعل يغلب على أسلوبهما كمعطى جاهز. ويبقى أن تشير لمحاولته استلهام ألف ليلة وليلة فى كتابه (أحلام شهر زاد) وكتاباته فى السيرة الإسلامية (فجر الدعوة).. فى (الوعد الحق) و (على هامش السيرة) فى ثلاثة أجزاء.

وسوف نتوقف لدراسة كل من رواية (شجرة البؤس)، ورواية (ما وراء النهر) لأنهما يحققان لحد ما صحة ما لاحظناه على الأسلوب والبناء السروائى عند طه حسين ولأن النقاد أغفلوا تقييم هاتين الروائيتين رغم أنهما أقرب محاولات طه حسين للرواية.

إن الإهداء أو التعمريف الذى يقدمه طه حسين فى بداية المحاولة الروائية (شجرة البؤس) يوفر علينا مناقشة الفهم الأساسى للإنشاء للروائى عنده بل أهم من ذلك مفهومه للأدب عامة.

يقول طه حسين بوضوح: هذه صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر آخر القرن للماضى وأول القرن، نقلتها من صدرى إلى القرمطاس أثناء للرحلة فى لبنان فمن الطبيعى أن أهدىها إلى هذا البلد الكريم اعترافاً بما أهدى إلى من معروف، وما أسدى إلى من يده.

فالرواية إذن صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر فى فترة زمنية محددة هى آخر القرن للماضى وأول هذا القرن،

وتؤثر على قدسية وسرية التوحد بين الذات الخالقة المبدعة وبين الرق، لذلك كان طبيعياً أن يرتفع صوت ونبرة الإنشاء والتعبير، ويصبح الخطاب المباشر المحدد الألفاظ والمبارات الواضحة الخبرية بديلاً لعدم المباشرة والإيحاء والهوس وتشكل الجمل وخلفها التلقائى على الرق.

كل ذلك شكل خصوصية أسلوبية التعبير الروائى عند طه حسين ويجب أن نأخذ فى الاعتبار عند الحكم على فنية الرواية عنده.

ولقد نعمدنا مناقشة المشاكل الفنية والجمالية والأسلوبية فى إبداعه الروائى، ويهمنى بعد ذلك أن نلقى نظرة على مضامين وموضوعات رواياته، والهجوم والتضايى والإشكاليات التى طرحها وتصدى لها ومدى علاقتها وتأثيرها بالأوضاع والسياقات التاريخية والمياسية والأخلاقية التى كان يعيشها المجتمع المصرى فى بداية القرن العشرين وعاشها معه بوعى ومنهم طه حسين وعانى منها وتأثر وأثريتها وترك طابعه على تطورنا الشيقافى والأدبى والعلمى وللتعليمى.

ومحاولات طه حسين فى إبداع الرواية والقصة القصيرة تتحقق فى: (الحب الضائع)، و (دعاء للكروان) و (شجرة البؤس) و (ما وراء النهر).. وهى روايات تناقش قضايا المجتمع المصرى وهمومه ولى أبرزها (المعذبون فى الأرض) أما رائعته فهى سيرته

بناء الرواية

أن يقترب هذان الشابان ومن أن يصير إليهما هذا المال .

وهذه اللغة الواضحة تؤكد مدى الفهم المادى للعلاقات الإنسانية فى مجتمع التجار دون اعتبار لإنسانية ومشاعر الإنسان، إن (على) التاجر يعقد صفقة مالية بزواج ابنه (خالد) من (نفسه) وهذا يكشف عن إبانة طه حسين لمثل ومعتقدات هذه الطبقة .

أما (خالد) فقد تعلم فى الكتاب، ورفض أبوه (على) أن يعلمه فى المدارس النظامية الحكومية لأنه يرى هذه المدارس إثماً من الأثام وزوراً من الزور، فهرب ابنه من المدينة وجد فى تهريبه حتى علمه التعليم المروث فحفظه القرآن، وبذلك نزهه عن أن يصبح مثل صبيان المدارس الحكومية الذين يلويون أسننهم بالتركية وبلغة أخرى يسمونها باللغة الفرنسية، وهو يكره . كلا من الأتراك لظلمهم كما يكره الفرنسيين ويذكر ما كان الناس يتحدثون به عنهم من الشر، ولكنه كان يحب الذنانيير الفرنسية ويؤثرها على غيرها من النقد هكذا ويوصح يرمس طه حسين مكونات وأبعاد شخصية (على) ومستواها العلمى ودوافع سلوكها ورغم ذلك فهى متحيزة تقيم الصلاة والعبادة وتحتضر جلسات قلب الإقليم وإمامه .. غير أن طه حسين يرمس الشخصية من الخارج وبأسلوب خبرى يقينى ويتحدث عن السلوك ولا يستطعن أعماق النفس .

وقد تقدمت السن بخالد حتى بلغ العشرين وهو لم يصلح شيئاً إلا أنه حفظ

ويشعر القارئ كثيراً بالاختناق والإملال من تكرار الوصف والتفصيلات الجزئية للميكروسكوبية للكان والأجواء وللقبوس والمعدات التى تتكرر فى إملال، مما يجعل الأحداث مفاجئة غير متوقعة ولا تهدي وإساءة وإستيطان ... فالزمن النفسى غائب، والإكتفاء بالتعبير من الخارج وبجزالة ألفاظ منمقة بلاغية هو السائد فى الإنشاء الروائى .. مما يشعر القارئ بالتصنع ويخل بالإحياء والزم الذى يجب أن يقدم به الكاتب مسئوليات موضوعه .

إن محور الرواية الرئيسى هو زواج (نفسه) للدميمة الوجهة بنت (عبدالرحمن) من (خالد) ابن (على) .

ويعترف (عبدالرحمن) بمأساة هذا الزواج قائلاً : «بنتى لم أر ابنتى قط منذ كان هذا الزواج إلا رحمت الفتى وأشفت عليه، فما رأيت امرأة أقبح من ابنتى شكلاً ولا أشبع منها منظراً، ولا أقل منها دعاءً للرجال» .

غير أن (على) يرد ويكشف عن مفهومه النفعى والمصلحى من وراء هذا الزواج .

«إنا اجتهدنا لأتقننا وأموالنا، واجتهدنا لهذين الشابين، ولا علينا بعد ذلك أن يسعدنا أو يشقيا، أحدهما أو كلاهما .. إنها ابنتك الوحيدة وإته ابنى الوحيد، وإن لك ثروة ضخمة، وإن لى تجارة واسعة وإن بيننا شركة بعيدة المدى، وإخاه قديم العهد، فلم يكن بد من

«شجرة البؤس»-

موضوع بسيط ومألوف وعادى يتكرر منذ كانت هناك حياة اجتماعية، يمكن تلخيصه فى عبارات قليلة ... مجرد علاقة حميمة ونفعية بين تاجرين ثريين أحدهما عاش وينشأ فى أحد الأقاليم (على) والآخر قاهرى ينشأ فى القاهرة من عائلة تجار عريقة (عبدالرحمن) ويتم - كالعادة - النسب بينهما فيتزوج (خالد) ابن (على) (نفسه) للدميمة ابنة (عبدالرحمن) ... ويأتى زواج (خالد) من (نفسه) ثم زرع شجرة بؤس ظلت تطرح ألواناً من الشقاء على حياة الأسرتين ..

بالإضافة إلى ذلك يسرد الكاتب حياة ثلاثة أجيال من أسرة (على) تهيم دلالة البؤس على مسار الأحداث الفاترة وتلون حياة الأسرتين وتشكل مصيرهما .. ولا يخلو الأمر من أحداث جانبية وشخصيات ثانوية لا دور لها فى الموضوع الرئيسى مما يعصدع الوحدة الفنية ويستغرق الكاتب فى تفصيلات حياة كل من (على) و (عبدالرحمن) وخاصة حياة (على) وحياة الإقليم، وهى ضيقة محدودة مجرد عمل، وزواج وإنجاب لأطفال وصلاة وعبادة وإبداهل، وتصوف، ولا يخلو الأمر من إشارات إجمالية سريعة لما يحدث فى المجتمع المصرى من تحولات فى بداية القرن ومدى تأثيرها على حياة ومصالح كل من (على) و (عبدالرحمن) وتجارتهما كذلك حياة أولادهما .

بناء السرواية

القرآن، وجعل يعمل مع أبيه في تجارته، ويؤثر معظم وقته في الاختلاف إلى المساجد... وفي الليل يخلف إلى مشايخ الطرق فيشاركهم حلقات الذكر وقد أشفق (الشيخ) على انجذاب (خالد) إلى التصوف فأوصى أباه بتزويجه من بنت (عبدالرحمن) .

وشخصية (الشيخ) هي التي أبدع طه حسين في وصفها وتحديد مدى أهمية دورها في التحكم في مصائر ومستقبل مريدية.. فهو المهيم على شئونهم الروحية والدنيوية... فهو إذن مؤسس شجرة البرس ويكشف هذا الدور (الشيخ) قلب الطريق مدى الاستلاب الذي يعيشه أهل الإقليم لهيمنة هذا (الشيخ) وكأنه الله والقدر يرسم للناس مستقبلهم وأدوارهم وهم مستسلمون غارقون في الغفلة والتبعية وهو مثل الرقوف النقدي العفلائي لطله حسين في تعرية دور الدين والغيب والفكر السلفي في تشكيل حياة المصريين وتخليقهم.

يبتدى الاستلاب والاستسلام للقدر وهيمنة أوامر (الشيخ) في استسلام (خالد)... فهو لم يكر شيئا ولم يتحرف عن شيء بزواجه، وإنما سعد بأمراته السعادة كلها واستيقن فيما بينه وبين نفسه وفيما بينه وبين ربه أن أمراته بارعة الحسن رائحة الجمال، خفيفة الروح ساحرة الطراف، خلاصة الحديث، إلى هنا المدى يغيب الوعي ويبتدى الإنسان المصري في هذه الفترة من حياة مصر... مغيبا في خدر الدين والغيب والخرافة وألأفوف .

ورغم حزن (على) على وفاة (زوجته) ومعرفة السبب الذي كان هو مسببه فقد اندفع وأقرب في الزواج بعدها... ويسند في ذلك أنه أطاع أمر (الشيخ) الذي أوصى بزواجه... واستخدم حقه الشرعي في الزواج من ثلاث يقضى عند كل واحدة ليلة، وليلة في حجرة زوجته التي ماتت، هكذا تكشف بعدا آخر في شخصية (على) وهو استخدام الدين وقناع إطاعة الشيخ في إشباع رغباته الحسية.. هو حيوان نهم للحياة شهواني رغم ما يدعيه من دين ومواظبة على العبادة والسهر في حلقات الذكر التي ينفقها للشيخ.. مما يؤكد التعرية التي يشخصها طه حسين في نموذج الذي يسود حياة غالبية الشعب المصري في هذه المرحلة من تاريخ مصر التي وقعت تحت الاحتلال الإنجليزي وفقدت استقلالها وهويتها.. فانكب البسطاء الجهلاء على حياتهم الضيقة الأفق للحبواتية رغم أننا لا نجد إلا إشارات بعيدة عن سمات هذه المرحلة السياسية والاقتصادية اللهم إلا ما نجده في صفحة ٥٢٠، يقول المؤلف: «وما زاد حياة (على) تقننا وارتباكاً وأكثر فيها اليهم والجن، أن تجارته أخذت تفتر شيئا فشيئا على مر الأشهر والأعوام، لم يظن لأسباب ذلك أول الأمر، وإنما ضاق به وشكا منه، وحاول أن يطلب له قلم يقطع ثم أصبح ذات يوم وقد كشف عنه الغطاء وإذا هو يرى نكنا من الأمر يملأ قلبه خوفا، ثم لا يلبث أن يملأ قلبه بأسا هذه المتاجر الجديدة التي أخذت تنشأ في

المدينة على غفلة من أهلها لا يدرون كيف جاءت إليهم، ولا كيف استقرت فيهم، وإنما هو بداء يقام لا يصرف أهل المدينة من قيسمه ولا لمن يقام، ثم يظنون فإذا عماره فحمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة في السماء ممتدة في الفضاء، وقد أقبل عليها قوم غرباء جاءوا من القاهرة فملأوها بضائع وعروضا وأحاطوها بألوان من الزينة والبهجة تدعو للناس وتغريهم بها وإذا هم يظنون ثم يقفون ثم يدخلون ويخرجون بعد ذلك، وقد تركوا ما كان معهم من نقد، وحملوا من السلع والعروض أشياء حزمت لهم حزما حسنا ليس مأوفا في هذه المتاجر القديمة التي توارثها الأبناء عن الآباء، وأعرب من هذا أن هذه المتاجر التي أخرجهما (الشيطان) من الأرض لا تقتصر على لون بعينه من البضائع أو ضرب بعينه من السلع، وإنما هي تبسج كل شيء، متاجر واحد يعدل جميع متاجر المدينة، أي غرابية في أن يفتن الناس بهذا الجديد ويهلكوا عليه ينفقون فيه أموالهم ويقتضون منه حاجاتهم، فأما (على) وأصحابه ومتاجره هذه القديمة للقدرة للهمة الدائمة، فعليهم وعليها العناء .

هذا السقط يشير لما أحدثته التغيرات الاقتصادية التي صاحبت الاحتلال الإنجليزي وغزو مصر بالمقامرين من كل جنسيات الغرب على الاقتصاد المصري وأثره على الطبقة المتوسطة المصرية وهذا يدل على وعي طه حسين برصد أحداث وحياة هذا

بناء الرواية

المجتمع الذى يعيش فى غيبوبة ومدى أثر التغيرات السياسية والاقتصادية على حياته وهمومه... ويتبدى مفهوم المصريين فى هذا الظرف التاريخى خاصة هذه الطبقة التى يقدمها **طه حسين** فى روايته فاقدة الوعي فهو يظنها شياطين وتخضع للتفسير الغيبى الذى يقدمه (الشيخ) إن هذا الأمر من مظاهر قيام القيامة ويدل من إدراك أسبابه والتصدى له فهو يصحهم باحتقار الثروة والرسمى بتعميم الفقر حتى يكسبوا الأخيرة.

غير أن **طه حسين** يقدم هذه التحولات للخارجية والتى تشكل بنية النص الروائى وتصوغ أحداثه وشخصياته من الخارج وبأسلوب خبرى كعادته وإنشائى دون تصوير درامى وتشكىلى يصور ويشخص التحولات الخارجية دون الاهتمام بالملاقات الإنسانية وسلوكيات الشخصيات، ومدى تأثير المسائر الشخصية بهذه التحولات.

وتتوالى فصول الرواية بسرد رأسى خبرى يقينى لترصد حياة كل من أسرة (على) وحياة أسرة (عبد الرحمن) وهى حياة ضيقة المدى والأفق فـ (على) يندفع فى الزواج والطلاق والإسراف فى التمتع الحسى بالمرأة مبرراً ذلك أنه يتبع سنة الرسول فى الإكثار من البدين والبنات.. وفى الوقت نفسه يواصل الصلاة والتخرد على حلقات للتذكر والاستماع لمواضع (الشيخ) وأما (خالد)

فهو يعتمد على أبيه ويتفرغ للعبادة والتسوف واللهو البرىء والتمتع بشقة وصداقة أخيه وابن عمه (سليم) حتى بلغ من الخامسة والعشرين فضايق بحياته ومن اعصاهه على أبيه الذى أنشغل بكثرة الزواج، ويفكر كل من خالد وسليم فى العمل بنواوين الحكومة وترك التجارة ويكلمه من (الشيخ) للباشا مدير المديرية التحق (سليم) كاتباً فى المديرية يسعى بين الوكيل والمدير وأصبح (خالد) كاتباً فى المحكمة الشرعية يجلس بين القاضى والسفلى، ويتلقى من المأذونين صكوك الزواج والطلاق بين حين وحين، وقدر رزق كل واحد منهما راتباً شهرياً قدره أربعة جنيهات.

ويبقى (الشيخ) ويخلفه فى المشيخة ابنه (إبراهيم) فيواصل مسيرة أبيه من هيمنة على شئون الناس الخاصة والعامة، ويدير أحوالهم ويقوم بتوجيه حياتهم ووعظهم وتشكيل مصيرهم، هو حكومة داخلية لها الأتباع فى الأقاليم.

ويموت (عبد الرحمن) ويأتى خالد بزوجه وأساساً للإقامة فى بيت على ويختار (الشيخ) الجديد فتاة صغيرة لأن تزوج من خالد وهى الفتاة نفسها التى كان يرغب أن يتزوجها (على) الذى تكثرت الفتيات الصغيرات.

وكانت الفتاة ابنة أحد أثرياء الإقليم وأخلص أتباع الشيخ وهو (الحاج مسعود) وقد أوعر هذا الزواج صدر (على) على ابنه خالد.

وقد مرصنت (نفيسة) وقيل إن الشيطان مسحها والسبب الرئيسى هو زواج (خالد) عليها بعد أن أنجبت له (سميحة) وهى آية فى الجمال، وقد كشف جمال سميحة فى عقل (خالد) مدى قبح وجه زوجته (نفيسة) واعترف جهاراً لها بما أدى بها إلى المرض والجدون ورزقت خلال وضعها هذا ابنة أخرى هى (جلندار) صورة لقبحها ويتوجبه من (الشيخ) ورغبة فى مد نفوذه إلى إقليم آخر وإدارة أوسع من المصالح والملاقات... ينتقل (خالد) للعمل فى بعض مرافق الدائرة السنية، وسوف يتضاعف أجره وتعل به البركة والخير وسعة الحياة والنفوذ.. ويعين (خالد) فى مدينة استعصمت على نفوذ (الشيخ) لم تكن ترسل إليه الوفود والهدايا والمواسم والأعياد.

ويستقر خالد فى موطنه الجديد وتتغير حياته وحياة أولاده الذين يسكنون سبل التعليم السنى الحديث ويعيش هرجاء حذيفة متحضرة كحياة كبار الموظفين... هذا جيل جديد يمشى للتطور فى الحياة المصرية الحديثة، وبذلك تضف الأسباب بينه وبين موطنه الأصلى، غير أنه يستغل زيارات الشيخ للإقليم الجديد ويصبح له عباً وجسراً لمد نفوذه فصلاته بكبار القوم والتجار فى الإقليم...

أما (سليم) فقد ظل فى إقليمه القديم يعمل ويتلقى الرشوة غير أن ابنه تركا التعليم وسلكا طرق العمل الحرفى.

بناء الرواية

شئ، وترك الشخصيات والأحداث تتطور وتتصادم في حريتها، في زمنها الروائي، وهو لم يقدم شخصيات مأزومة تحمل إشكالية فكرية وحياتية، بل اكتفى بالوصف الآلى والسرّد الإنشائي فأجهض مصداقية الفن لحساب الموضوعية العقلانية الجاهزة.

«ما وراء النهر»

بدأ نشر فصولها منذ نوفمبر ١٩٤٦ ثم توقف نشر هذه الفصول لأسباب مازالت غامضة تثير الجدل، فلم تكتمل الرواية ولم تنشر إلا بعد وفاته في كتاب، وفي هذا العام نفسه نشر طه حسين بمجلة «الكاتب المصري»، سلسلة فصول قصصية بعنوان (المعذبون في الأرض) ومقالة (ثورتان) الأولى عن ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس أثناء القرن الأول قبل الميلاد والثانية ثورة الزنج في البصرة، أثناء القرن الثالث للهجرة.

وثمة وحدة فكرية ووحدة موضوع تنظم هذه الأعمال الثلاثة تؤكد ما يتمتع به طه حسين من رغبة في إصلاح العالم وتحدي الظلم والفساد والانتماء للفقراء والمعذبين في الأرض، وهي تؤكد أيضا استجابة طه حسين الراوية وحسبها السياسي الثوري بما كان يموج عام ١٩٤٦ في قلب المجتمع المصري والعربي من صراع طبقي وغلجان سياسي وانتفاضات وديانات شعبية تقمعها سلطات المجتمع الإقطاعي الملكي والاحتلال الانجليزي.

صفحة (١٦٨) حيث يبدأ الفصل (٢٥) بهذا التقديم المباشر (ومن الصحافة العمياء والجهالة الجاهلة أن يحاول محاول إحصاء الأيام والليالي وهي تتتابع ويقفوا بعضها إثر بعض، لا يدري أحد متى ابتدأت ولا يعلم أحد متى تنتهي، وأشد من ذلك حمقا وأعظم من ذلك جهلا أن يحاول محاول إحصاء للحوادث التي تقع في هذه الأيام المتتابعة والليالي المتناهية، فليس إلى إحصاء هذه الحوادث من سبيل حيث تحدث لفرد واحد، فكيف بها حين تحدث لأسرة كبيرة أو صغيرة وكيف بها حين تحدث لمدينة من المدن أو إقليم من الأقاليم أو جبل من أجيال الناس ! فهي متنوعة كثيرة التنوع، مختلفة عظيمة الاختلاف، يحطم بعضها ويحل خطره حتى يصبح له في حياة الفرد وللجماعة أبعد الأثر ويهون بعضها ويدق شأنه حتى لا يحفل به حافل ولا يلتفت إليه ملفت).

هذا صوت الناقد والمؤرخ والمصلح طه حسين لا صوت الرواية في تراث الرواية الغربية التي عرفناها عند أشهر مطبعيها كما في ملحمة أسره فورست لجانزورتي، وبادنبورك لتوماس مان والحرب والسلام لتولستوي، فإذا كنا نخاطب طه حسين على فنية البناء الجمالي وآليات السرّد الروائي كما نعرفها عند هؤلاء فلا نأخذ بعين الاعتبار طه حسين الأوروبية.. ولا جدال أنه قرأ هؤلاء غير أنه لم يستفد، لأن عقل الناقد والباحث والمؤرخ الاجتماعي تغلب على عقل الفنان وعلى مهارات التخيل الوجداني والتغيير المباشر والإحياء وعدم قول كل

ولقد ورثت (جلدار نعاسة وشقاء ويوس أسها ولم تنزج وظلت تعيش مع زوجة أبيها وأولاده تحبهم وتخدمهم وهي نعاسة ممزقة بين أسها المختلة العقل المستسلمة للأشباح والجان وبين حبها اليائس (لنسال) ابن عم خالد (سليم) وتعلم بالزواج منه، غير أن سالم يخطب ابنة (خالد) (نفيدة) وتكتمل بذلك أحلام المسكنة (جلدار) فهي استمرار لبؤس أمها وحظها المتكرر، مما يغضب إخوتها الذين تعلموا وتمديروا، وهددوا بقطع صلتهم بأبيهم.. فهم الآن قد بلغوا سن الرشد ويدرسون في القاهرة ويستعدون لمسيرة الحياة الحديثة، ورغم ذلك يصاح خالد لرغبة زوجته وتزوج (نفيدة) من (سالم) يستمر الحياة شقاء ونعاسة لجلدار فهي قد ورثت شجرة البؤس التي زرعت بزواج نفيسة من خالد لتحقيق صفقة تجارية بين (علي) و(عبدالرحمن).

إنها محاولة روائية لصورة الحياة المصرية في شريحة أسرة من التجار في إقليم من أقاليم مصر.. وفي القاهرة وهي تحاول أن تسجل صراعاتها وتغييراتها عبر أجيال هذه الأسرة للتخلص تطور الحياة المصرية منذ أواخر القرن الماضي وحتى أوائل القرن الحالي، وهي بمعنى ما رواية أجيال.

غير أن الموضوع قدم في مصلى جاهز وعبر سرد مباشر يخلو في مظنة من التعبير بالصورة والرمز والتخيل، ويخطابية مزعجة يفسدها المؤلف ويفسد للدلالة بالتدخل الزايق كما نجد في

بنما الرواية

كانت الصراعات الاجتماعية في عام ١٩٤٦ قد بلغت ذروتها وشكلت لجنة الطلبة والعمال وقادت النضال الوطني وظهرت التنظيمات الماركسية والإخوانية والفاشية وتصدت لدكتاتورية إسماعيل صدقي التي تمثل رأسمالية اتحاد الصناعات التابعة للاقتصاد الإسماعلي العالمي، وكان نهزول النظام الملكي وعصر الإقطاع والفساد... ونمو الحركة الوطنية مبدأ الاحتلال الإنجليزي... كانت الأرض تشتعل ونهmad ما سيحدث في عام ٥٢ بقيام ثورة ٢٣ يوليو، وكان طه حسين بعيداً عن الجامعة في سنوف للمعارضة والوفد ولذلك أثبت بهذه الأعمال تقاليد المثقف الوطني الديمقراطي في الانحياز للشعب وتعدى للسلطة الملكية والإقطاعية التابعة للاحتلال.

وقد كتب طه حسين إلى تواليق الحكيم بإيطاليا بعد قيام الثورة بأيام في الثالث من أغسطس ١٩٥٢ يقول: (يخيل إلي أن للأدب حقاً في هذه الثورة الرائسة، تنبأ لها قبل أن تكون وسيصورها بعد أن كانت).

كما يقول زوج ابنته محمد حسن الزيات: (إن فصولاً أخرى كان أملاًها طه حسين وحدث بين أوراقه بعد وفاته تستكمل ما نشر من فصول عام ١٩٤٦ ولقد اعتمدنا على الطبعة الثانية ورغم ذلك وبقرارة هذه الطبعة نجد أن الرواية غير كاملة ومبتورة رغم النهاية الرمزية التي تبشر باندلاع الحريق على النشاط الآخر للهر كرمز دال على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢).

وقد نهج طه حسين في بناء الرواية نهجا تجريبيا يعتمد المرارعة والغموض والتجريد والرمزية، وخطط الوعي بالعيني، وإشراك القارئ معه في بناء النضال الوطني وحركة الأحداث والتعرف على الشخصيات الرئيسية وجعله يفكر معه في الدلالة والبعد السياسي والأخلاقي الذي يهيم به أحيانا ويقلبه مباشرة، غير أن الرواية مليئة بالتحليل والثرثرة الفلسفية حول الخير والشر والظلم والعدل والحب، وصراع الطبقات في المجتمع بين الأثرياء سكان القصر فوق الزوية والفقراء سكان القرية البائسة والذين يعيش على عرقهم وعملهم السادة، وفيها صفحات من التحليل الأخلاقي والاجتماعي والحديث عن نوع من الشعراء والندماء للسادة، وتكشف عن خواء وإدعاء أصحاب القصور ومدى استغلالهم للآخرين والمسلق على أكتافهم كما تمثل الرواية بحديث نقدي عن مشكلات الخلق الفني والزوي النقدية لعلاقة الواقع بالفن وأساليب تصوير الحقيقة الموضوعية، والصدق الفني.

وأهم أحداث القصة تدور في قصر ضخم قائم على روية شديدة الارتفاع والاسراع، وفي دار من الطين منخفضة في قرية تقوم على السهل المنبسط مما يلي الروية العالية، وأشخاص القصة يهنا منهم ثلاثة من سكان القصر هم رعووف سيد القصر وولده الفتى نعيم وشاعره الشيخ، كما يهنا من سكان القرية شخص محمود الإسكافي وابنته خديجة وولده أحمد، والمؤلف يصف

هؤلاء الأشخاص فيتنقن الوصف غاية الإقتان ويشخص مدى التفات والتناقض بين حياة السادة والعبيد والحدث الرئيسي في الرواية هو علاقة نعيم ابن سيد القصر بخديجة ابنة محمود الإسكافي... هذا الحب الذي نقض التفات الطبقي، وجعل نعيم ينزل من عليائه إلى أسفل ويرتفع بخديجة إلى أعلى... فأدى نسيخ رعووف، سيد القصر الذي طرد ابنه... وانتهى الأمر بأن قتل (أحمد) شقيقته بعد هروبه إلى المدينة تاراً للشر.

ومنذ أن صرعت خديجة بدأت تلوح النار فيما وراء النهر.

فهل هي رمز للثورة القادمة... وهل هي نبوءة طه حسين بعيد البصيرة.

يقول رعووف سامها وهو يشرب كأسه مع نديمه الشاعر الشيخ: (في هذه الليلة رأيت هذه الدار تنالق من وراء النهر وليست أدري لماذا وصلت نفسي الحائرة بين ظهور هذا اللهب المضطرب، على هذه القمة الساكنة، وبين مصرع تلك الفتاة التي أغرامها نعيم، وقتلها أخوها في العاصمة على ملأ من الناس، لقد أتت في روعي ليكنل أن هذه الفتاة قد عبرت النهر لتستقر حيث يسفر الذين يعبرونه دائماً، وأن بين هذه الفتاة في دارها الخائبة وبين دارنا هذه أسباباً لم تنقطع وأوطاراً لم تنقض، فهي تشير بهذا اللهب الذي يخفق دائماً ولكننا لا نراه إلا حين يجن الليل، وإلى ما بينها وبيننا من أسباب وأوطار).

بناء الرواية

ولكن إذا كانت النار رمزاً للحريق الشامل القادم والذي سيشمل حياة أهل القصر، فهي تحمل بعداً آخر أكثر عمقاً وشغافية فما وراء النهر أشد غموضاً من أن تنفذ إليه أفهامنا فهل هو هدف السعي الإنساني غير المحقق يظل يشد الإنسان إلى المجهول والحلم... فيهلك دون الوصول إليه كما هلكت خديجة...

إنها رواية مقفلة بالرمز، رغم المعنى والقصد الواضح لبدائتها الذي يشير إلى صراع الطبقات، والحرمان، وانقسام المجتمع لمادة لهم كل شيء وفقراء ليس لهم شيء، ولا تخلو من بعد إنساني يتجاوز أية اللحظة التاريخية التي نبعت

منها وهي الصراع الاجتماعي في مصر لآخر الخمسينيات.. غير أن طه حسين حاول واجتهد أن يحكم الشكل البنائي وأسلوب السرد الروائي بدوع من مزج الرواية للحدث وإشراك القارئ في تدعيم الأحداث وسلوكيات الشخصيات، ورغم ذلك كان يطول الوصف على حساب دراما الحدث ويلاًجأ إلى التحليل والإنشاء البلاغي فيخل بوحدة البنية الروائية ويضعف من التأثير والإحياء والوهم.

فيأذا عدنا إلى سؤالنا الرئيسي في البداية هل كتب طه حسين الرواية في شروطها الفنية المستخلصة من مدارسها وتياراتها.

إنه اقترب وابتعد عن فهم ماهية الرواية الفنية... وكذب حديثاً وحكاية مملوءة بالحكمة والوصف والتصوير للفوتوغرافي وقال كلما كان يحمله من فكر وفهم لواقعنا الإنساني من نظر... لقد كانت مضامينه ومفاهيمه عن الحياة المصرية والإنسانية أرقى من أشكاله وأدواته الفنية وأساليبه التعبيرية... لذلك فقد يظل فكره الراقي العقلاني النقدي مؤثراً أما أنه فليس له تأثير يوازي أثر (زينب) لهيكل و (عودة الروح) لتوفيق الحكيم في تأسيس الرواية المصرية العربية.. فالناقد قد اغتال الروائي عدد طه حسين. ■



القاهرة

نصر حامد أبو زيد
محاكمة مثقف مصري



وثائق خطة إعدام مثقف مصري

- ٤٩٢ عريضة دعوى التفريق بين «أبو زيد» وزوجته. ٤٩٧ مذكرة بنقض دعاوى التكفير والردة. ٥٠٢ مذكرة دفاع (١): خليل عبد الكريم. ٥٠٨ مذكرة دفاع (٢): خ. ع. ٥١٢ مذكرة دفاع: رشاد سالم. ٥١٦ خطاب تضامن من اتحاد المحامين السوريين. ٥٢٨ خطاب دفاع: صفا. ركنى مراد. ٥٣٠ مذكرة دفاع: أميرة بهى الدين. ٥٣٦ مذكرة دفاع: نبيل الملاى. ٥٣٨ نص الحكم برفض الدعوى. ٥٤٣ مذكرة دفاع: كريمة على حسن. بجاد البرعى. ٥٥١ مذكرة المركز العربى للمحاماه والاستشارات القانونية. ٥٥٧ مذكرة دفاع (٣): خ.ع. ٥٦٨ مذكرة دفاع: احمد سيف الإسلام. ٥٧١ مذكرة دفاع (٤): خ.ع. ٥٨١ حكم محكمة استئناف القاهرة. ٥٩٨ قراءة فى حيثيات التكفير: محمد نور فرحات. ٦٠٦ المواجهة من الداخل: خ.ع. ٦١٢ مد الردة: احمد صبحى منصور. ٦٤٨ بيانات.

نصر حامد أبوزيد

وثائق

خطة إعداد

مقدمة

مصرى

«حزب سرى»، كان الحل الوحيد فى هذه الحالة، أن يستمدوا مادتهم من المطبوعات المنشورة فى العلن، فى وضوح النهار.

القارئ الذى اهتم بهذه القضية ظل يتساءل:

لكن ما الذى جرى؟

ماذا جرى، هنا سجد القارئ من خلال إطلاعه على هذه الوثائق الإجابية عن هذا السؤال. إجابة تحكيها الوثائق نفسها التى تتضمن فى ثناياها ومحتواها «سيناريو» كاملاً لمجريات القضية، نضجه أمام قرائنا حتى يعرفوا بالضبط ما الذى جرى، وكيف.

ولأننا وجدنا «الوثائق» نفسها ستكون صماء لا تقول الكثير، استنطقناها بنشرنا لدراساتى المحامى الفذ، خليل عبد الكريم، والأستاذ الكبير «محمد نور فرحات»... سعيًا للإفادة لأقل ولا أكثر.

قمرة ثانية تقدم «القاهرة» هذا الملف الخاص عن قضية «نصر حامد أبوزيد»، هذه القضية الفريدة والغريبة، التى تكلم وكتب فيها الكثيرون وهم لا يعرفون الكثير أو القليل عن مجرياتها وتطورها وما انتهت إليه، وما يمكن أن تنتهى إليه فى النهاية.

وكثيرون من الذين أدلوا بدلوهم فى القضية، على الرغم من حسن نواياهم. جاء كلامهم مبتسراً وغير منطقي، مجرد انفعال لا يفنى ولا يسمن من جوع، كما أن الطرف المعادى، طرف خفافيش الظلام المقدسة فى الأركان، تعبث وتخرب، لا حياة للمفكرين والمبدعين فقط، وإنما قلب مصر نفسها، هؤلاء كانوا، طوال مجريات القضية يعتمدون على تنظيم سرى، منظم يدمم بالمادة التى يكتبون على أساسها على الرغم من تهافت أفكارهم وتفاهتها. ولأن المثقفين المصريين الشرفاء ليس لهم



نصر حامد أبو زيد

عريضة دعوى التفريق



عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت،
طبقاً لما رآه علماء عدول، كفراً يخرجهم
عن الإسلام، الأمر الذي يعتبر معه مرتداً
ويحتم أن تطبق في شأنه أحكام الردة
حسبما استقر عليه القضاء، وذلك كله
على التفصيل الآتي:

أولاً

نشر المعن إليّه الأول كتاباً عنوانه
«الإمام الشافعي وتأسيس
الأيدولوجية الوسطية»، وقد نشرته دار
سينا للنشر سنة (١٩٩٢) .

وقد أعد الأستاذ الدكتور / محمد
بلتاجي حسن أسناذ الفقه وأصوله وعميد
كلية دار العلوم بجامعة القاهرة تقريراً عن
هذا الكتاب ذكر في مستهلّه أنه يمكن
تلخيص محتواه في أمرين:

أنا محضر محكمة الجزئية
قد انتقلت إلى حيث محل إقامة كل
من:

١ - السيد الدكتور / نصر حامد
أبو زيد

مخاطباً مع :

٢ - السيدة / إيتال بونس

وأعلنهما بالآتي:

المعن إليّه الأول ولد في ١٠ / ٧ /
١٩٤٣ في أسرة مسلمة، وتخرج في قسم
اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة
القاهرة، ويشغل الآن أستاذ مساعد
الدراسات الإسلامية والبلاغة بالقسم
وبالكلية المشار إليها، وهو متزوج من
السيدة المعن إليها الثانية، وقد قام بنشر

قأ إنه في يوم الموافق / ١٩٩٣
الساعة -

بناء على طلب كل من :

١ - محمد صميذة عبد الصمد .

٢ - عبد الفتاح عبد السلام الشاهد .

٣ - أحمد عبد الفتاح أحمد .

٤ - هشام مصطفى حمزة .

٥ - أسامة السيد بيومي على .

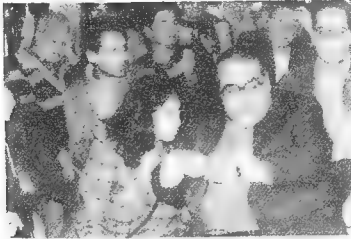
٦ - عبد المنظف محمد أحمد حسن .

٧ - المرسى المرسى الحميدى .

ومحلهم المختار جميعاً مكتب
الأستاذ / محمد صميذة عبد الصمد
المحامى الكائن برقم ٣٣ جامعة الدول
العربية بالمهندسين، قسم العجوزة،
محافظة الجيزة .

نصر حامد أبو زيد

بين «أبو زيد» وزوجته



الوابت التي إذا فارقتها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تماماً عن مفهوم «الحاكمية»، في الخطاب الديني السلفي المعاصر، حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذي لا يتوقع منه سوى الإذعان. وكما كانت رؤية الشافعي تلك للعالم كرسى في واقعها التاريخي سلطة النظام السياسي المسيطر والمهيمن. فإنها تفعل الشيء ذاته في الواقع المعاصر.

يقول الأستاذ الدكتور المعيد نطيفاً على ذلك: «إنه يدهى أن العقيدة الإسلامية بل كل عقيدة دينية لا ترضى من الإنسان إلا الطاعة المطلقة التي هي المفهوم الحرفي لمعنى (العبادة) (الإسلام) والذي لا يرتضى الانصياع

والنصوص المقصورة في قوله هذا هي القرآن والسنة، بدليل قوله مثلاً في صفحة (١٥) «إن تثبيت قراءة للنص الذي نزل متعدياً في قراءة قريش، كان جزءاً من للتوجيه الأيديولوجي للإسلام لتحقيق السيادة القرشية»، وقوله في صفحة (٢٨) «إن النص الثانوي هو السنة النبوية، والنص الأساسي هو القرآن، ومثله ذلك كثيرة في صفحات الكتاب.

ولا معنى للتحرر من سلطة نصوص القرآن والسنة إلا بالكفر بما فيهما من أحكام وتكليفات.

ب- قول المعيد إليه في صفحته (١٠٣)، (١٠٤) من الكتاب ذاته عن موقف الإمام الشافعي من التقياس إن «هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولاً دائماً بمجموعة من

الأول: العداوة الشديدة للنصوص القرآن والسنة، والدعوة إلى رفضها وتجاهل ما أتت به.

والثاني: الجهالات المتراكبة بموضوع الكتاب الفقهي والأصولي.

واستطرد الأستاذ الدكتور المعيد في تقريره فأوضح أن صفحات الكتاب تنطق بكراهية شديدة لنصوص القرآن والسنة، إلى حد تدمير الالتزام بهذه النصوص كل أوزار الأمة الإسلامية وأوضاعها المتخلفة، ومن الأدلة على ذلك:

أ- قول المعيد إليه في آخر الكتاب في صفحة (١١٠) إنه قد أن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالمنا، علينا أن نقوم بهذا الآن قبل أن يجرنا الطوفان.

نصر حامد أبو زيد



أن المعلن إليه ذكر في صفحة (٢١) من هذا الكتاب إن «الإسلام دين عربي.. وإن الفصل بين العروبة والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم».

وهذا القول يمارض معارضة صريحة ويناقض آيات كثيرة في القرآن الكريم منها قوله تعالى «تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً» (أول سورة الفرقان) وقوله سبحانه «إن هو إلا ذكر وقرآن مبين لينذر من كان حياً» (يس: ٦٩ - ٧٠) وقوله عز وجل «وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً، ولكن أكثر الناس لا يعلمون» (سورة سبأ: ٢٨).

ب. كما ذكر في الصفحة (٢٣) من الكتاب ذاته إن النص القرآني «في حقيقته وجوهره منج ثقافي، والمقصود بذلك أنه تشكل في الواقع الثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً، وإذا كانت هذه الحقيقة تبدو بديهية ومتفقاً عليها، فإن الإيمان بوجود ميتافيزيقي سابق للنص يهود لكى يطمس هذه الحقيقة البديهية ويعكس - من ثم - إمكانية الفهم العلمي لظاهرة النص».

وقد أكد المعلن إليه هذا القول في بحث له بعنوان «إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني»، حيث ذكر ما نصه «يتم في تأويلات الخطاب الديني للنصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق التي ناقشناها في القسم الأول، وفي كثير من الأحيان يتم إغفال كل المستويات لحساب الحديث عن نص يفارق النصوص الإنسانية من كل وجه. إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود آلهي قديم للنص القرآني في اللوح المحفوظ بالغة العروبة لا تزال تصورات حية في ثقافتنا».

للمسلمين، (النحل ٨٩) وهو أيضاً (إكمال الدين) في قوله تعالى (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً) «المائدة: ٣».

د. قول المعلن إليه في صفحة ٢٢ ما نصه: «ولشافعي حين يؤسس المبدأ - مبدأ تضمن النص حولاً لكل المشكلات - تأسيساً عقلانياً يبدو وكأنه يؤسس بالعقل «إلغاء العقل».

و«مفهوم كلامه أن إبقاء العقل لأبد صمم من رفض النص فهو لا يرى أنه يمكن الجمع بين الأمرين ومفهومه بداهة أن الذين يستسلمون للنصوص الشرعية - على أن فيها حولاً لكل المشكلات فقد أنفوا عقولهم».

ثانياً

طبع المعلن إليه كتاباً عنوانه «مفهوم النص - دراسة في علوم القرآن» ويتروم بتدريسه لطالبة الفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وقد انتقوى هذا الكتاب على كثير مما رآه العلماء كفراً فخرج صاحبه عن الإسلام، وقد أعد الأستاذ الدكتور إسماعيل سالم عبد العال أساذ الفقه المقارن المساعد بكلية دار العلوم بحثاً أوضح فيه بعض هذا الكفر، ومن ذلك ما يأتي:

المعلق للنصوص المقدسة فهو خارج عن حد الإيمان بآيات من القرآن كثيرة جداً. منها قوله تعالى (وما كان لمومن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم ومن يصر الله ورسوله فقد ضلّ ضلالاً مبيناً) «الأحزاب ٣٦»، وقوله (إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله ورسوله ليحكم بينهم أن يقولوا سمعنا وأطعنا وأولئك هم المفلحون) «النور ٥١»، وقوله (فلا ريب لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) «النساء ٦٠».

وقد أقام المؤلف نفسه عدواً للشافعي (الذي يسمى دائماً لتكريس مشكلة النصوص كما يقول في صفحة ١٠٠، ١٠٧ مثلاً).

كذلك لم يترك مناسبة في كتابه الصغير للنص من النصوص وتحقيرها وتجاهل ما أتت به إلا انتهزها.

جـ. قول المعلن إليه الأول في صفحتي ٢٠ / ٢١ ما نصه:

«وببدأ الشافعي حديثه عن الدلالة بتقرير مبدأ على درجة عالية من الخطورة فسواه أن الكتاب يدل بطرق مختلفة على حلول لكل المشكلات أو التوازلات التي وقعت أو يمكن أن تقع في الحاضر أو في المستقبل على السواء وتكمن خطورة هذا المبدأ في أنه المبدأ الذي ساد تاريخنا العقلي والفكري، وما زال يتردد حتى الآن في الخطاب الديني بكل اتجاهاته وتياراته وفصائله. وهو المبدأ الذي حول العقل العربي إلى عقل تابع، يقتصر دوره على تأويل النص وإشفاق الدلالات منه».

هذا الذي أنكره المعلن إليه على الإمام الشافعي إنما هو المعنى الحرفي لقوله تعالى «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى

وأقوال المعلن إليه قاطعة في اعتقاده أن القرآن منذ نزل على محمد صلى الله عليه وسلم أصبح وجوداً بشرياً منفصلاً عن الوجود الإلهي، وأن الإيمان بوجود أزلي قديم للقرآن في اللوح المحفوظ هو مجرد أسطورة، وكما قال الأستاذ الدكتور عبد الصبور شاهين تعليقاً على ذلك إن المعلن إليه يرى أن «إعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة وكونه كلام الله أسطورة وانتماؤه إلى المصدر الغيبي أسطورة، فهو يتحدث بحسم عن (أسطورة) وجود القرآن في عالم الغيب إنكاراً لما لا يقع تحت الحس، وعالم الغيب لا يصلح موضوعاً للفكر بل هو موضوع للاعتقاد فقط، فضلاً عن استخدام كلمة (أسطورة) في وصف وجود القرآن وهو تعبير لا يليق، إن لم يكن تجاوزاً قبيحاً».

ثالثاً

ومن واقع كتب وأبحاث المعلن إليه وصفه كثيراً من الدارسين والكتاب بالكفر الصريح. ومن ذلك على سبيل المثال ماورد في جريدة الأهرام بأعدادها الصادرة في ٨ / ١٢ / ١٩٩٢، ٢٦ / ١ / ١٩٩٣، ١٠ / ٤ / ١٩٩٣، ١٢ / ٤ / ١٩٩٣، ٢٠ / ٤ / ١٩٩٣، وماورد في جريدة الأخبار الصادرة في ٢٣ / ٤ / ١٩٩٣. وفي جريدة الشعب في ٤ / ٥ / ١٩٩٣ وجريدة الحقيقة في ٨ / ٥ / ١٩٩٣.

ولم ينف المعلن إليه شيئاً من تكفيره - على كثرتة - بل لاه رضى به واستراح إليه، بحسبانه معبراً عن عقيدته وجوهر فكره، الأمر الذي يرقى إلى الإقرار منه بما وصف به.

رابعاً

المعلن إليه قد ارتد عن الإسلام طبقاً لما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقهاء:

ومن المعلوم أن الردة شرعاً هي إثبات المرء بما يخرج به عن الإسلام، إما نطقاً، أو اعتقاداً أو شكاً ينقل عن الإسلام، ومن أمثلة ذلك، فيما ذكره العلماء، جحد شيء من القرآن، أو القول بأن محمداً صلى الله عليه وسلم بعث إلى العرب خاصة أو إنكار كونه مبعوثاً إلى العالمين، أو القول بأن الشريعة لا تصلح للتطبيق في هذا العصر، أو أن تطبيقها كان سبب تأخر المسلمين، أو أنه لا يصلح للمسلمين إلا التخلص من أحكام الشريعة.

كما قضى بأن «من استخف بشرح النبي ﷺ فقد ارتد بإجماع المسلمين، يراجع في ذلك على سبيل المثال:

- المغني - طبعة دار الفكر - الجزء العاشر ص ٩٤ .

- الشرح الكبير - طبعة دار الفكر - الجزء العاشر ص ٩١ .

- التشريع الجنائي الإسلامي - للأستاذ عبد القادر عودة طبعة سنة ١٩٨٤ - الجزء الثاني ص ٧٠٦ وما بعدها.

- مبادئ القضاء في الأحوال الشخصية للمستشار أحمد نصر الجندي - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٦ ص ٦٤٩ المبدأ رقم (٦)

وبناءً على أقوال المعلن إليه الدخيلة في كتبه وأبحاثه المنشورة على الملأ والتي أوردنا بعضاً منها فيما سبق، وطبقاً لما أفقته به العلماء المتخصصون بعد دراستهم لهذه الأقوال فإن المعلن إليه، وقد نشأ مسلماً، يعتبر بذلك مرتكباً عن الإسلام، ويكتفى لاعتباره كذلك جزئية واحدة مما كتبه ونشره، ناهيك عن تعدد أقواله التي تخرج عن الإسلام بإجماع العلماء.

خامساً

ومن آثار الردة المجمع عليها فقهاء وقضاة:

أن الردة سبب من أسباب الفرقة بين الزوجين، ومن أحكامها أنه ليس لمرتد أن يتزوج أصلاً لا بمسلم ولا بغير مسلم، إذ الردة في محلي الموت وبمزيلته، والميت لا يكون مسلماً للزواج، والردة لو اعترضت على الزواج رفعت وإذا قارنته تنلعه من الوجود. وفقه الحنفية أن المرأة المتزوجة إذا ارتدت انفصحت عقد زوجها ووجبت الفرقة بين الزوجين بمجرد تحقق سببها بالردة نفسها وبغير توقف على قضاء القاضي، وأما ردة الرجل فهي عند أبي حنيفة وأبي يوسف فرقة بغير طلاق (فسخ) وعند محمد فرقة بطلاق، وهي بالإجماع تحصل بالردة نفسها فتدلت في الحال وتقع بغير قضاء القاضي سواء كانت الزوجة مسلمة أو غير مسلمة.

(يراجع على سبيل المثال):

- حكم محكمة النقض الصادر بجلسة ٣٠ / ٢ / ١٩٦٦ في الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق - مجموعة السنة ١٧ ص ٧٨٣ .

- وحكمها الصادر بجلسة ٢٩ / ٥ / ١٩٦٨ في الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧ ق - مجموعة السنة ١٩ ص ١٠٣٤ .

ومشار إلى الحكمين بمجموعة مبادئ القضاء في الأحوال الشخصية - المرجع السابق ص ٦٥٩ - المبدأ (٢٢) وللمبدأ (٢٣) .

ولا يصح التذرع في هذا الخصوص بالقول بأن الدستور يكفل حرية العقيدة، فهذه مقولة حق يرد بها باطل، وقد استقر القضاء المصري بجميع جهاته ودرجاته، استقراراً مطلقاً على أن إعمال آثار الردة حسبما تقررت في فقه الشريعة الإسلامية ليس فيه ما يخالف أحكام الدستور، وليس فيه أي مساس بحرية العقيدة، أو المساواة بين الأفراد في الحقوق والواجبات ذلك أن هناك فرقاً بين

ناصر حامد أبو زيد



حرية العقيدة وبين الآثار التي تترتب على هذا الاعتقاد من الناحية القانونية، فكل فرد حر في اعتناك الدين الذي يشاء في حدود النظام العام، أما النتائج التي تترتب على هذا الاعتقاد فقد نظمناها للقوانين ووضعت أحكامها، فالمسلم تطبق عليه أحكام الشريعة الإسلامية والذي تطبق عليه أحكام أخرى تختلف باختلاف المذهب أو الطائفة في حدود القوانين والنظام العام. وتطبيق القوانين الخاصة في كل طائفة تبعاً لما تدين به ليس فيه تمييز بين المواطنين. ولكن فيه إقرار بحرية العقيدة وتطبيقاً لمسائل الأحوال الشخصية في حدودها وحدود الدين. ولا مشاحة في أن الشريعة الإسلامية تضمنت أحكاماً متعلقة بالأحوال الشخصية وتتصل بالنظام العام، ولا يمكن إهدارها أو إغفالها مثل حكم المرتد. وقد أشار المشرع إلى قاعدة النظام العام، وأوجب مراعاته فنص في المادة ٦ من القانون رقم ٤٦ لسنة ١٩٥٥ على أنه بالنسبة إلى المنازعات المتعلقة بالمصريين غير المسلمين المتحدى الطائفة والملة، الذين لهم جهات قضائية وقت صدور هذا القانون فتصدر الأحكام في نطاق النظام العام طبقاً لشريعتهم. كما نصت المادة ٧ على أنه لا يؤثر في تطبيق الفقرة الثانية من المادة المقدمة تفسير الطائفة والملة بما يخرج أحد الخصوم من طائفة وملة إلى أخرى إلا إذا كان التفسير إلى الإسلام فتطبق الفقرة الأولى من المادة ٦ من هذا القانون. وتأسيساً على ذلك تكون أحكام الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بالمرتد عن الإسلام

هي الواجبة للتطبيق والإعمال باعتبارها قاعدة متعلقة بالنظام العام على ما سبق بيانه، وليس فيها مساس بحرية العقيدة أو المساواة بين المواطنين.

(يراجع في ذلك على سبيل المثال:

- حكم المحكمة الإدارية العليا الصادر بجلسة ٢٥ / ١ / ١٩٨١ في الطعن رقم ٥٩٩ لسنة ١٩٩٠ ق. - مجموعة السنة ٢٦ المدة الأولى قاعدة ٥٤ ص ٣٨٥ - ٣٩٤ فتوى اللجنة الأولى للقسم الاستشاري للفتوى والتشريع في ٤ / ٤ / ١٩٩٠ منشورة بمجموعة السنتين ١٤ / ١٥ قاعدة ١٦٨ ص ٢٧٨ - ٢٨٦).

وخلص القول

إن المعان إليه الأول وقد ارتد عن الإسلام طبقاً لما قرره الفقهاء المحول فإن زواجه من المعان إليها الثانية يكون قد انفسخ بمجرد هذه الردة، ويشعن لذلك التفرقة بينهما بأسرع وقت، منعاً لمنكر واقع ومشهود.

سادس

وهذه الدعوى من دعوى العصبية:

وغنى عن البيان أن هذه الدعوى من دعوى العصبية، بحسبان أنها طلب تفریق بين زوجين والأمر بكفهما عن مباشرة لا تخل لهما، فهي دعوى تدافع عن حق من حقوق الله تعالى، وهي الحقوق التي يعود نفسها على الناس كافة لا على أشخاص بأعيانهم، لأن حل مباشرة المرأة وحرمتها من حقوق الله تعالى التي يجب على كل مسلم أن يحافظ عليها ويدافع عنها.

(مبادئ القضاء - المرجع السابق ص ٥٣١ مبدأ رقم ١٦، الوسيط في قانون القضاء المدني للدكتور فتحي وإلى سنة ١٩٨٧ ص ٦١، والوسيط في شرح قانون المرافعات للدكتور أحمد السيد صاوي سنة ١٩٨٨ ص ١٧٠).

بناءً عليه

أنا المحضر سالف الذكر قد انتقلت وأعلنت كلا من المعان إليهما بصورة من هذه المريضة وكلفتها بحضور أمام محكمة الجيزة الابتدائية - دائرة الأحوال الشخصية رقم (١١) بمقرها الكائن بشارع الربيع الجيزي بالجيزة وذلك بجلستها التي ستعقد في غرفة مشورة ابتداء من الساعة التاسعة صباحاً يوم الخميس الموافق ١٠ / ٦ / ١٩٩٣، وذلك لسمع المعان إليهما الحكم بالتفريق بينهما، وإلزام المعان إليه الأول بالمصروفات وشمول الحكم بالنفاذ المعجل بخير كفالة ■

نصر حامد أبو زيد

مذكرة بنقض دعاوى التكفير والردة

قا بصدد دعوى الحسبة المرفوعة
من محمد صميذة عبد
الصمد على الدكتور نصر حامد أبو زيد
والسيدة حرمه للتفريق بينهما بزعم الكفر
والارتداد عن الإسلام إليكم الآتي:

أولاً : بشأن ما أتى في صحيفة
الدعوى من اتهامات بالعداوة الشديدة
لنصوص القرآن والسنة، ورفض السنة
وتجاهل ما أثبت به، وأنه يحمل هذه
النصوص كل أوزار الأمة الإسلامية
وأوضاعها المختلفة، وأنه لم يترك مناسبة
في كتابه الصغير للفض من النصوص
وتحقيرها وتجاهل ما أثبت به إلا انتهزها،
وأن كتيبه تحوى كفراً يخرجه عن
الإسلام، وأنه يذهب إلى أن الإسلام دين
عربى، وأنه يرى أن القرآن أسطورة
وانتماء إلى المصدر الفخيفي أسطورة،
وبناءً عليه فهو مرتد - كما أتى في
صحيفة الدعوى - يلزم لإيضاح ما
يلي:

إن هذه الاتهامات مسببة على
اقتطاعات واجتزاعات لمعارات من
سياقاتها، وفهمها فهمًا خاصًا لا تقوله
الكتب المشار إليها، ولا العبارات المجتزأة
منها حتى لو قرأت بعيداً عنها. وهذه
العبارات التي تؤس عليها الدعوى بردة
وكفر المدعى عليه كما وردت هي:

١ - عبارة منزعجة من سياقاتها في
كتاب «الإمام الشافعى وتأسيس
الأديولوجية الوسطية»، تقول : «وقد
آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة
التحرر لا من سلطة النصوص وحدها،
بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان
في عالمنا، علينا أن نقوم بهذا الآن وبغور»
فإن أول يجزئها الطوفان».

واضح من هذه العبارة أنها لم تشر لا
من قريب ولا من بعيد إلى نصوص
القرآن والسنة إلا أن المدعين يمتصونها،
وقد نزعوها من سياقها الذى لا تفهم إلا
فى سنوئه وعلى هدى مذه، ليطلقوها بما

لم تقله وما لم تنطقه مستلججين استنتاجاً
غريباً يؤسسون عليه حكماً أغرب وهو
أنه : «لا معنى للتحرر من سلطة القرآن
والسنة إلا الكفر بما فيها من أحكام
وتكليفات، !! فهم يفترضون عند أنفسهم
أن المقصود بالدعوة للتحرر من سلطة
النصوص هو التحرر من سلطة نصوص
القرآن والسنة، وهو فهم غريب وتأويل
مريب لم يقله المؤلف ولم يشر إليه لا من
قريب ولا من بعيد، لا فى هذا الكتاب ولا
فى سواء، وهو ما يجعل الاتهامات
المؤسسة على هذه العبارات باطلة
ومحض ادعاء وقذف دون سند أو بينة.
فهى ادعاءات متولدة إما عن قصد سبق
للإساءة والظلم والتشهير أو عن سوء فهم
وجهل بالمصطلحات والمفاهيم فى
المجالات المعرفية التى تنتمى إليها ولدى
أهل الاختصاص. فمع افتراض حسن
النية يكون هذا الاستنتاج وإيد جهل بما
يعنيه علم النص ودلالة هذا المفهوم
«النص» فى مجاله المعرفى ولدى أهل

نصر حامد أبو زيد



الأديولوجي للإسلام لتحقيق السيادة القرشية .

وتلك صورة أخرى لعزل السياق عن نص العبارة أو عزل العبارة عن سياق نصها، ومن تشويبه واستنتاج ما لذ وطاب للمنتج. فالسياق الذي ترد فيه العبارة هو سياق كيف تعامل الإمام الشافعي مع قضية نزول القرآن على سبعة أحرف وموقفه من الكلمات الأجنبية أو غير العربية في القرآن، مع مقارنة موقفه بمواقف غيره من الأسلاف والأئمة.

والأحرف السبعة لهجات مختلفة كان يقرأ بها القرآن تيسيراً أو تسهيلاً على المسلمين حتى زمن الخليفة الثالث عثمان بن عفان. وهذا أمر قال به القدماء والمحدثون، ولعل مراجعة كتاب الطبري «جامع البیان عن تأويل أى القرآن»، (الجزء الأول، صفحة ١٣ - ١٤) تؤكد ذلك، حيث يورد «أن الأئمة أمرت بحفظ القرآن وخبرته في قراءته بأى تلك الأحرف شاعت.. فرأت - لعله من الملك أرجبت عليها الثبات على حرف واحد - قراءته بحرف واحد ورفض القراءة بالأحرف الستة الباقية، هو نص وارد أيضاً في كتاب «الإمام الشافعي، لم نشر إليه بالطنع صحيفة للدعوى، أى أنه ليس قولاً من عند المؤلف وإنما هي مسألة مطروحة معروفة لمقصود عليها في كل كتب تاريخ القرآن وفي التفاسير. بل إن الدكتور عبدالصبور شاهين الذي تستشهد به صحيفة الدعوى قد أوردنا في كتابه «تاريخ القرآن» (دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦) حيث يقول في صفحة ٤٣: «الذي نرجحه في معنى الأحرف السبعة ما يشمل اختلاف اللهجات وتباين مصدرياتها الأربعة الناشئة عن اختلاف السن وتفاوت التعليم وكذلك ما يشمل اختلاف بعض الألفاظ وترتيب الهمج بما

نصوصهم بتأويل هذه النصوص بأدوات العلم المعاصر، اللهم إلا إذا كان هناك من يرى أن الأسلاف من الأئمة معصومون لا تجوز عليهم القوانين البشرية من إصابتهم خطأ، وأن ما قالوه هو اجتهاد قد يصيب وقد يجهانبه الصواب ملتما بكون مقصود السلطة في هذه العبارة هو سلطة الجهل والتقليد دون درس وفحص واختيار لسلامة أقوال الأسلاف أو المعاصرين. فالدعوى للتحذر من سلطة النصوص تعنى التحذر من سيطرة نصوص الأسلاف، والتحذر من تقليد دون إعمال للعقل واجتهاد العقل الذي حرص الإسلام والقرآن على إعماله والانتفاع به وليس على إغلاقه وتعطيله، الاجتهاد الذي فتح النبي صلى الله عليه وسلم بابه لكل مسلم حين قال: «أنتم أعلم بشئون ديننا»، ولا شك أن أقوال الأسلاف ونصوصهم تعطل شئون ديننا وتجهلنا بها، ثم إن سلطة النصوص هي سلطة يضيغها العقل الإنساني ولا تتبع من النص ذاته.

٢ - وللعبارة الدانية التي تستند إليها صحيفة الدعوى لاتهام المدعى عليه بالردة والإثبات أن ما يقصده بالعبارة السالفة هو القرآن والسنة هي «إن تثبتت قراءة للنص الذي نزل متعدداً في قراءة قریش كان جزءاً من التوجيه

اختصاصه. فهناك علم كامل حوله مكتبة علمية كاملة يسمى «علم النص» أو «علم تحليل الخطاب» وهو علم يهتم بكل أنواع «القول» أو «الخطاب» سواء كانت مكتوبة أو منطوقة، وسواء كانت لغوية أو غير لغوية، أى أنه يهتم بكل أداء في العالم نصاً وخطاباً قابلاً للتحليل والتفسير والقراءة.

وبناءً عليه فإن الثقافة الشعبية كالأشكال والمأثورات نصوص كما أن العادات والتقاليد والجماعات نصوص تحلل ونفس وتكشف دلالاتها وقوانين عملها وفقاً لمنهجية علمية في القراءة والتفسير تستند إلى مجموعة من العلوم الاجتماعية الإنسانية المعاصرة، فضلاً عن غيرها من العلوم البحتة كالمنطق والرياضيات والإحصاء. وأحد المفاهيم الأساسية لهذا العلم هو مفهوم السياق الذي يمثل ركيزة من الركائز التي يهتض عليها هذا العلم لتأسيس الفهم العلمي للنصوص وإنتاج دلالاتها. ولعله يجدر بمن يريد أن يحكم على نصوص نصوصي إلى تأسيس علم النص وإلى تأسيس الاعتماد بالسياق الذي لا يمكن فهم أى نص أو للحكم عليه بدونه، ألا يهتدر السياق وهو يتعامل معها، فضلاً عن غيرها من النصوص.

لكن للأسف هذا هو ما يحدث مع العبارة المستتعة من سياقها ومع ما سيرد من عبارات أخرى، فدلالة النصوص في العبارة المشار إليها لا تنصرف على الإطلاق إلى نصوص القرآن والسنة إلا لدى من لديه نية مبيتة على أن يفهمها على هذا النحو لأسباب في نفسه هو لا في العبارة. ذلك أن سياق العبارة الواضح تماماً هو سياق تحليل نصوص الإمام الشافعي، ومن ثم يكون معنى التحذر في هذا السياق منصراً إلى نصوص الأسلاف، وهو ما يحل فتح باب الاجتهاد وإعمال العقل في

لا يتغير به المعنى المراد. هذا نص **عبد الصبور شاهين**، الذي يعود مرة أخرى لكي يصف الأحرف السبعة صفحة (٧٧) من الكتاب ذاته بـ «القراءة بالمعنى» ويقول «إنها من روح التيسير الذي تميز به الإسلام!! فهل زعم أحد أنه مرتد أو كافر؟ إذن فالواقعة مثبتة تاريخياً وواكبتها مصادمات معروفة في التاريخ.

٣ - أما العبارة الثالثة التي تستند إليها صحيفة الدعوى بوصفها دليل كفر وردة هي «أن النص الثانوي هو السنة النبوية والنص الأساسي هو القرآن». وتفسير هذه العبارة على أنها تحصى أو تدل على إقصاء من شأن السنة ليس في الواقع سوى نتاج عدم فهم المصطلحات والمفاهيم المستخدمة كما سبقت الإشارة، فكلية «ثانوي» هنا لا تعني ولا تشير من قريب أو من بعيد إلى أي دلالة سلبية بمعنى ثافة مثلاً أو لا قيمة له كما تحاول الصحيفة أن توحي، وإنما هي مستخدمة انطلاقاً من مفاهيم تحليل الخطاب وعلم النص، المشار إليها سلفاً، حيث يفرق مجال تحليل الخطاب بين «الواقعة الأصلية» أو النص الأصلي الأولي الأساسي الذي هو في هذا السياق القرآن الكريم، وبين النصوص التالية الشارحة والمفسرة لهذا النص على أنها ثانوية بحكم كونها مبنية عليه ودائرة حوله وتتحرك باتجاهه وفي فلكه. وبما أن السنة النبوية الشريفة تدور حول تعاليم القرآن شرحاً وبياناً وتفسيراً فهي بالنسبة إليه نص ثانوي، وهو مالا يحتمل أي مجال ليس بالنسبة لمن له أدنى صلة أو معرفة بدلالات هذه المصطلحات والمفاهيم في مجالاتها المعرفية. وعليه فليس هناك ما يمس العقيدة أو قيمة السنة النبوية الشريفة ومكانتها، بأية صورة من الصور.

٤ - تنتزع الصحيفة أيضاً عبارة أخرى من سياقها يربط فيها المدعى عليه بين تصور الإمام الشافعي عن إطلاقية النص وشموليته وبين مفهوم «الحاكمية» في الخطاب السلفي المعاصر، والعبارة التي تستشهد بها الصحيفة هي «هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولاً دائماً بمجموعة من الذوايت التي إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية» وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم مغزولة تماماً عن مفهوم «الحاكمية» في الخطاب الديني السلفي المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذي لا يتوقع منه سوى الإذعان، ولما كانت رؤية الشافعي تلك للعالم كرسى في واقعها التاريخي سلطة للنظام السياسي للسيطر والمهيمن، فإنها تفعل الشيء ذاته في الوقت المعاصر.

إن منطق «لا تقربوا الصلاة، لآبد من أن يزيغ الحقائق ويشوه المقاصد، ذلك أن العبارة واردة في سياق موقف الشافعي من الاستحسان» وربط الشافعي الدائم بين «الاستحسان» والخلاف المذكور والتنازع، وهو ما يعني أن العقل مقيد تماماً ليس من حقه أن يستحسن أو يستقبح أمراً. ومثل هذا التصور هو ولا شك الخطر على العقيدة. كما أن هذا الغياب للعقل بدوره في الاستحسان وفي الاجتهاد ليس بعيداً عن مفهوم «الحاكمية» كما هو في الخطاب السلفي المعاصر، لدى أبي الأعلى المودودي وسيد قطب الذي أخذ عنه وغيرهما ممن يسيرون على الدرب.

إن خطورة هذا المفهوم هو أنه يلقى ضامناً من فهم الإسلام تلك المناطق الذنبوية التي تركها للعقل والخبرة والتجربة كما وردت في قول النبي صلى الله عليه وسلم «أنتم أعلم بشئون دينكم». فما الذي يمس العقيدة

في هذا الكلام؟ وهل هذا الكلام يمثل خطراً على العقيدة أم عدم إعمال العقل والجهل هما الخطر الحقيقي على العقيدة والأمة كلها؟

أما بقية العبارة فمقصودها - وفقاً لسياقها هي وليس للكيفية التي يجتزمها بها من في نفوسهم مرضى - ليس على الإطلاق نفى علاقة العبودية بين المسلم والله، حاشا لله، وإنما تقصد أن مفهوم «الحاكمية» يطرح تصوراً وفهماً ضيقاً للإسلام، إذ لا يعكس من علاقة الله بالعالم والإنسان إلا الجانب الخاص بالترهيب والوعيد، في حين أن الإنسان لا يكون عبداً لله إلا باختياره هو كإنسان، كما أن الله، جل وعلا، لا يطلق لفظ العبد إلا على من آمن به واختار أن يكون عبداً له، ولهذا قال الله «من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر».. وهو مبدأ إسلامي عظيم دون شك، يطرح تصوراً مختلفاً للتصور الذي طرحه الحاكمية لعلاقة الله بالإنسان. إن مالم يدركه المدعون هو الفرق الدلالي بين الطاعة والإذعان، فالإذعان لا يكون إلا نتاج الخوف والإجبار، أما الطاعة فأمرها مختلف، حيث هي في علاقة المؤمن بربه وليدة حب واختيار وقبول، فثبات بين المؤمنين وما يترتب عليهما من صورة للإسلام. إن القرآن الكريم كما يطرح علاقة العبودية بالمعنى السالف يطرح أيضاً علاقة «الحب» بين المؤمن بربه، وهي العلاقة المفضلة تماماً في الخطاب الديني السائد الذي يركز فقط على عبودية الخوف والإذعان.

٥ - يدعى أصحاب الدعوى أن المدعى عليه لم يترك مناسبة في كتابه الصغير للنص من النصوص وتعقيها وتجاهل ما أتت به إلا انتهزها، وهي دعوى مطلقة على عواهنها من غير شاهد أو برهان أو تحديد لماهية هذه

نصر حامد أبو زيد



النصوص. هذا فضلاً عن أن هناك بوناً شامساً بين ما يقصده المؤلف بهذه الكلمة وبكلمة «نص» في السياقات التي ترد فيها، وبين الكيفية التي يفهم بها، أو يريد أن يفهم بها مفهوم هاتين الكلمتين، وهو ما سبق توضيحه.

٦ - تورد صحيفة الدعوى نصاً آخر من كتاب الإمام الشافعي بوصفه شاهد كافر وردة وهو «بيد الشافعي حديثه عن الدلالة بتقرير مبدأ على درجة عالية من الخطورة فحواه أن الكتاب يدل بطرق مختلفة على حلول لكل المشكلات والنوازل التي وقعت أو يمكن أن تقع في الحاضر أو في المستقبل على السواء. وتكمن خطورة هذا المبدأ في أنه المبدأ الذي ساد تاريخنا العقلي والفكري وما زال يردد حتى الآن في الخطاب الديني بكل اتجاهاته وتياراته وفصائله، وهو المبدأ الذي حول العقل العربي إلى عقل تابع يقتصر دوره على تأويل النص واشتقاق الدلالات منه».

والمدعون يطبقون على هذا النص بأن «هذا الذي أنكره المعان إليه على الإمام الشافعي إنما هو المصنى الحرفي لقوله تعالى (ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين) - (سورة النحل آية ٨٩) وهو أيضاً (إكمال الدين) في قوله تعالى (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً) - (سورة المائدة آية ٣)».

كما يأخذون على المؤلف عبارة أخرى في السياق نفسه، وهي «والشافعي حين يؤسس المبدأ - مبدأ تضمن النص حلولاً لكل المشكلات - تأسيساً عقلياً يبدو وكأنه يؤسس بالفعل إلغاء العقل، بوصفها شاهد كافر وردة».

ولا شك أن القول بخطورة هذا المبدأ الذي يؤسسه الشافعي لا يعني التوبة والكفر، ذلك أن الإمام الشافعي ليس

الحاضر والمستقبل، وهو الذي يصنع القرآن موضع الطعن والتشكيك من قبل أي أحد يريد هذا. بل ويعطي فرصة لكل خصم ورافض للقرآن أن يتسامح: أين هو تبيان القرآن لحل مشكلة الانفجار السكاني أو أزمة المواصلات ومشكلات استصلاح الأراضي أو تفشى مرض السرطان.. إلخ، وهي مشكلات دون شك غيبر مطالب القرآن بتقديم حلول لها إلا أن حمل الآية على هذا التفسير يفرض على هذا المأزق السيف.

ذلك إنما ينتج عن عدم فهم الآية في سياق النص القرآني كله، ذلك أن فهمها في ظل هذا السياق لا يجعل أحداً يطالب القرآن بما لم يعن القرآن مسؤوليته عنه. لقد كرم القرآن العقل مثلما كرم الله الإنسان بالعقل وجعله محاسباً عن كيفية استخدامه لهذا العقل، ولذا جعله أيضاً هو المسؤول عن حل ما يواجهه من مشاكل.. وأنت السنة الشريفة لتؤكد ذلك حين قال

الرسول صلى الله عليه وسلم: «أنتم أعلم بشئون دنياكم، فلم يدع القرآن أنه كتاب في الطب أو الميكانيكا أو الذرة، وإنما هو كتاب الله الذي يحمل رسالته للإنسان، ومن ثم فهو كتاب عقائد وعبادات يحدد أطر تعامل للإنسان وسعيه في العالم انطلاقاً من هذه العقائد. وإذن يكون تبيان كل شيء عائداً على كل شيء من هذه الأشياء تحديداً، وليس هكذا على إطلاق الأشياء، ولا أساناً إلى أنفسنا. وكذلك معني «الإكمال» في آية سورة المائدة إذ يقول تعالى «اليوم أكملت لكم دينكم، فالإكمال هو إكمال الدين، وليس لشيء سواه، فلم يقل أكملت علومكم أو معارفكم أو شئون دنياكم، حاشا لله عما يفهمون».

٧ - تجزئ صحيفة الدعوى كشأنها المستمر عبارة أخرى من سياقها في كتاب «مفهوم النص»، وتوردها بوصفها شاهد كافر، دين أن تشير أية إشارة إلى سياقها أو دلالتها في موضعها من

إلهاً أو نبياً معصوماً لا يجوز الاختلاف معه أو مع ما يؤسسه من مبادئ إلا إذا كان هناك من يريد أن ينزله هذه المفزلة، تعالى الله عما يصفون. أما القول إن ما يؤسسه الشافعي هو المعنى الحرفي للأيتين فهو مخالطة صريحة ناتجة عن أن بعض الآيات يكون لفظها عاماً بينما مرادها خاصاً وهو ما يعرف بإطلاق لفظ المصمم مع إرادة الخصوص، وهو ما يتطلب ما يعرف في علم التفسير بتقييد المطلق ولا شك أن عملية تقييد دلالة مفردة أو كلمة قرآنية، كما هو معروف، يكون محكوماً بالسياق العام للنص القرآني كله والسياق الخاص للآية التي تصري الكلمة. وأحد المبادئ الأساسية التي تحكم عملية التفسير هنا أو تقييد الدلالة هو ألا يصطدم التفسير مع هذا السياق العام أو يتناقض مع سياق الآية ذاتها، وهي أمور يعرفها كل دارس نبيه لطوم التفسير. ولا شك أن حمل آية سورة النحل «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» على دلالة المصمم والإطلاق هو ما يمثل إساءة صريحة وخطيرة للقرآن، ذلك أن التسليم بحمل عبارة «لكل شيء» على معناها الحرفي، بحيث تعني أن القرآن يحوي حلولاً لكل المشكلات أو النوازل التي وقعت أو يمكن أن تقع في

الدينى، دون ما سواء من معايير ثقافية ولغوية وتاريخية، وهو منظور له خطره دون شك على وحدة الوطن وعلى تاريخ الأمة. والمقصود إذن هو أن فهم الثقافة العبرية لا يمكن أن يتم بمعزل عن الإسلام بوصفه أهم مكون من مكونات العبرية، مثلما أن فهم الإسلام لا يمكن أن يتم بمعزل عن الثقافة العربية، وهو أمر لا يتناقض على الإطلاق مع كون الإسلام رسالة للعالمين.

٨. تتكلم صحيفة الدعوى نصاً آخر من كتاب «مفهوم النص»، يقول «إن النص في حقيقته وجوهه منتج ثقافى، والمقصود بذلك أنه تشكل فى الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً، وإذا كانت هذه الحقيقة تبدو بدائية ومنطقاً عليها، فإن الإيمان بوجود متنازليبقى سابق للنص يعود لى يلمس هذه الحقيقة البدئية ويعكس - ثم - إمكانية الفهم العلمى لظاهرة النص، ثم نعبه بنص آخر مقطوع من بحث «إهدار السياق فى الخطاب الدينى»، يقول «يتم فى تأويلات الخطاب الدينى للصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق لمصاب الحديث عن نص يفارق النصوص الإنسانية من كل وجه، إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود أئلى قديم للنص القرآنى فى اللوح المحفوظ باللغة العبرية لا تزال تصورات حية فى ثقافتنا، ثم تعلق على النصين بأن المعنى إليه يرى أن «إعجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة وكونه كلام الله أسطورة».

وهى صورة أخرى من صور الخلط والتشويش، لأن لا هذين النصين ولا سواهما قصد فيهما أن كلام الله أسطورة وأن إعجاز القرآن أسطورة وإنما المقصود ببساطة شديدة وكما يرد مباشرة بعد النص الأول الذى اقتطعته الصحيفة قصداً للإريك والتشويش، هو أن الإيمان

أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم. إن إيراد عبارة الهامش إلى جوار عبارة المتن على هذا النحو يوهم بما تحاول الصحيفة الإيهام به من مناقضة، فى حين أن السياق خلاف ذلك تماماً، ذلك أن المتن الذى تمثل هذه العبارة هامشاً له يقول «فيذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تهبذ ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العبرية والإسلام» (مفهوم النص، صفحة ٢٥ - ٢٦)، وهو ما يعنى أن الكلام منصب على أولئك الذين يفصلون بين العبرية والإسلام ومناقضة هذا الفصل وتبين دوافعه، التى قد تكون خيرة تماماً، إلا أنها غير صحيحة من منظور علم الحضارة بمعنى أن إثبات عالمية الإسلام لا يعنى فصله عن سياقه التاريخى العربى الذى نشأ فيه كما لا يعنى نزع العبرية عن الإسلام، بدليل ما يرد فى بقية الهامش الذى اجتزأته أيضاً صحيفة الدعوى دون أن تكمله حيث يقول المؤلف فى الهامش نفسه: «العالمية والشمولية وفى أية ظاهرة لا يجب أن تنكر الأصول التاريخية للظاهرة بما تتركه من ملامح وسمات تظل ملازمة للظاهرة ولا تنفصل عنها» (مفهوم النص صفحة ٢٦) أى أن إثبات العالمية للإسلام لا يعنى إهدار عروبة الإسلام، وإلا كيف يفهم الإسلام تاريخياً وثقافياً وهو أساساً باللغة العبرية، ونشأت كل علوم الثقافة العبرية حوله، ثم هل يؤدى المسلمون من غير العرب عباداتهم بخير العبرية؟

هذا من ناحية، أما من ناحية ثانية وهى ناحية على جانب مهم من الخطورة فى دعوى أولئك الذين يسمعون إلى الفصل بين العبرية والإسلام انطلاقاً من دعوى العالمية، هو أنهم يحكمون معياراً واحداً فقط فى النظر إلى أبناء التاريخ والولد والمجتمع الواحد وهو المعيار

الكتاب، أو حتى تكلف نفسها عناء إكمالها بما يسبقها أو يلحقها ذلك قصداً للتلمويه والتعمية. والعبارة هى «الإسلام دين عربى»، هكذا توردها الصحيفة متهمه صاحبها بمناقضة آيات القرآن التى تشير إلى أن الإسلام موجه للبشر كافة، وهو الأمر الذى لم ينقضه صاحب العبارة بكلمة واحدة أو حرف واحد فى كل ما كتب، ولكن هكذا يكون التشويه واقتطاع الكلام وتحريفه عن مقاصده، وإلا فكيف يدين ويتهم دون تزيف من يريد الإدانة والتهام من غير بينة. والعبارة لا ترد هكذا فى الفراغ، وإنما تأتى فى سياق الحديث عن تحديد مفهوم العبرية، وأن مفهوم العبرية لا يقوم على الجنس أو العرق بمعناه العنصرى، خصوصاً وأن النقاء العرقى الخالص وهم، وإنما يقوم فى الأساس على مفهوم الثقافة من لغة ودين وتراث مشترك. والعبارة فى صورتها المكتملة كما هى فى نص الكتاب هكذا «ومن منظور الثقافة فالإسلام دين عربى، بل هو أهم مكونات العبرية وأساسها الحضارى والثقافى» (مفهوم النص صفحة (٢٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، فالعبارة لا تحتاج أن يترجم عنها أحد وإنما تشرح نفسها بشكل غاية فى الوضوح لمن أراد أن يفهم، فهى تقول باختصار وتكرار لما فيها من الإسلام هو الأساس الثقافى والحضارى للعبرية، وهو ما لا يحتمل لبساً أو مغالطة.

لكن صحيفة الدعوى تقطع هذا الجزء من العبارة غير المكتملة الواردة أصلاً فى متن الكتاب وتقرنه إلى عبارة أخرى وردت فى هامش الكتاب، وليس فى متنه، لتوهم بما تريد أن توهم به من مناقضة للآيات التى تشير إلى كونية الرسالة. وعبارة الهامش هى «إن الفصل بين العبرية والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية

الأهرام بتاريخ ٤ / ٨ / ١٩٩٣ تحت عنوان «الإسلام بين الفهم العلمي والاستخدام النفعي» . وللأسف فإن تلك المقالات التي كُفرت المعلن إليه كما تشير صحيفة الدعوى، لم تكن نفسها بفهم أعماله وكانت سباً علياً مقذفاً .

١٠ - تنص عريضة الدعوى في القسم الرابع على أن «المعلن إليه قد ارتد عن الإسلام طبقاً لما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقهاء» تأسيساً على أن «الردة شرعاً هي إتيان المرء بما يخرج به عن الإسلام، أما نطقاً أو اعتقاداً أو شكاً ينقل عن الإسلام، ومن أمثلة ذلك فيما ذكره الطمء جحد شيء من القرآن أو القول بأن محمداً صلى الله عليه وسلم بعث إلى المرء خاصة، أو أنكركونه مبعوثاً إلى العالمين، أو القول بأن الشريعة لا تصلح للتطبيق في هذا العصر، أو أنه تطبيقها كان سبب تأخر المسلمين، أو أنه لا يصلح للمسلمين إلا التخلص من أحكام الشريعة، كما قضى بأن من استخف بشرع النبي صلى الله عليه وسلم فقد ارتد بإجماع المسلمين» .

وحيث إن المعلن إليه لم يقترف أي موجب من تلك الموجهات للردة في ضوء ما تم توضيحه، فإن هذه الدعوى تكون باطلة شكلاً وموضوعاً. ■

نصر حامد أبو زيد



المؤلف في إعجاز القرآن موجود بكامله في الفصل الخاص بالإعجاز في كتاب «مفهوم النص» لمن يريد أن يفهم فهماً موضوعياً .

٩ - تقول الصحيفة في القسم الثالث «لم يلف المعلن إليه شيئاً من تكفيره - على كثرته - بل لاه رمضى به واستراح إليه، بحسبانه معبراً عن عقيدته وجوهر فكره، الأمر الذي يرقى إلى الإقرار منه بما رصم به، وهو ادعاء آخر صريح يتجاهل الوقائع ويزيف الحقائق حيث فند المعلن إليه هذه الأباطيل المنسوبة إليه في مقالين نشر الأول في الأخبار بتاريخ ٢٥ / ٦ / ١٩٩٣ تحت عنوان «أبو زيد يرد على البدرلوى، ونشر ثانيهما في

بالمصدر الإلهي للنص أمر لا يتعارض مع تحليل النص، من خلال فهم الثقافة التي ينتمي إليها» (مفهوم النص صفحة ٢٧)، وهنا ينبغي التنبه بالفرق بين الإيمان بالوجود الميتافيزيقي السابق للنص وبين الإيمان بالمصدر الإلهي للنص، وهو فارق وافر مهم، فالإيمان بالوجود الميتافيزيقي السابق هو الذي يدخل في حيز الأسطورة التي ترد لدى المتصوفة من أن القرآن مكتوب في اللوح المحفوظ باللغة العربية، وكل حرف من كلماته في حجم جبل يسمى جبل «قاف» . وجبل «قاف» هذا الجبل أسطوري يحيط بالأرض من كل جهة، وهي تصورات فضلا عن وجودها لدى المتصوفة موجودة في وعي كثير من العامة .

القول إذن بأن النصين يعنيان أن إعجاز القرآن أسطورة وأن كلام الله أسطورة ليس سوى ادعاء باطل وفهم مغرض ومختصر، بل إن مقصود النصين، على العكس من هذا تماماً، هو إزالة التصورات الخرافية المضارة حول القرآن والإسلام سعياً لتثقيف العقيدة مما يضفيه بعضهم عليها من تشويش وخرافات، وتأسيساً لها على دعائم العقل والفهم العلمي السليم. فكيف يكون هذا هو القصد والمسمى ويقلب على هذا النحو الغريب في فهم المقاصد والدوافع؟! ورأى

قفا

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع فيل عبد الكريم



غير التي يقيم في دائرتها المراد إعلانه
يجعل الإعلان باطلا ولا يرتب أى أثر
قانونى.

لا يكون الإعلان صحيحاً إلا إذا
سلمت صورته إلى العمدة أو شيخ البلد
الذى يقع موطن المطلوب إعلانه في
دائرتة وإذن فمضى كان الحكم المطعون
فيه إذ قضى بعدم قبول استئناف الطاعن
شكلاً تأسيساً على أن إعلان الحكم
الابتدائى إليه قد وجه إلى شيخ العزبة
التي لا يقيم فيها هو إعلان صحيح قد
أقام قضاءه على مجرد القول بأن
العزبة التي تسلم شيخها الإعلان
تابعة للبلدة الكائن بها موطن
الطاعن فإنه يكون قد أخطأ تطبيق
القانون.

أولاً: الدفع بعدم انعقاد
الخصومة لعدم الإعلان صحيحاً في
المدة القانونية:

قام الأساتذة المدعون بإعلان
عريضة دعواهم إلى المدعى عليهم يوم
٢٥ / ٥ / ١٩٩٣ وذلك على مسجل
إقامتهم الكائن بمدينة ٦٠، أكتوبر كما ورد
بالعريضة. ولغياهم وغلق السكن أعلنوا
في مواجهة مأمور قسم الهرم في حين
أن الموطن المذكور يقع دائرة قسم ٦٠
أكتوبر، والمادة ١١ من قانون المرافعات
أوجبت على المحضرين أن يسلموا ورقة
الإعلان في ذات اليوم إلى مأمور القسم
الذى يقع موطن المعلن إليه في دائرته.
وقد استقر قضاء محكمة النقض على أن
تسليم ورقة الإعلان إلى جهة الإدارة

محكمة الجيزة الابتدائية
للأحوال الشخصية

للمسلمين المصريين الولاية على
النفس

فا
الدائرة / ١١ شرعى كلى
الجيزة

مذكرة أولى

بأقوال الدكتور / نصر حامد أبو زيد
والدكتورة / إيهال يونس مدعى
عليها ضد :

الأستاذ / محمد صميحة عهد
الصمد المحامى وآخرين مدعين في
القضية رقم ٥٩٩١ لسنة ١٩٩٣ المحدد
لنظرها جلسة ٢٥ / ١١ / ١٩٩٣ .

نصر حامد أبو زيد



نقض ١١ / ٤ / ٥١ مجموعة
القواعد القانونية في ٢٥ سنة الجزء الأول
ص / ٢٢٧ قاعدة / ١٧ .

أورد هذه القاعدة القانونية التي
تضمنها حكم النقض المذكور الأستاذان /
عز الدين الديناصوري والمحامي حامد
عكاز في كتابهما «تطبيق على قانون
المرافعات» ص / ٥٣ - الطبعة الثانية -
١٩٨٢ .

كما أورد الأستاذان / حسن الفكاهي
وعبد المنعم حسني في «الموسوعة الذهبية
للقواعد القانونية التي قررتها محكمة
النقض المصرية منذ إنشائها عام ١٩٣١ -
الإصدار المدني - الجزء الثاني القاعدة
القانونية رقم ١٩٨٠ - صفحة ١٠٥٥ -
الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ - إصدار الدار
العربية للموسوعات» .

وقد وردت هذه القاعدة تحت عنوان:
تسليم صورة الإعلان إلى شيخ البلد
الذي لا يقع موطن المعلن إليه في دارته
يجعل الإعلان باطلاً .

كما وردت القاعدة القانونية المؤسدة
على حكم محكمة النقض في القاعدة
القانونية رقم / ١٧ - ص / ٢٢٧ من
الجزء الأول من مجموعة القواعد
القانونية التي قررتها محكمة النقض -
للدائرة المدنية منذ إنشائها ١٩٣١ حتى
٢١ / ١٢ / ١٩٥٥ - الدائرة المدنية -
الجزء الأول - المكتب الفني بمحكمة
النقض - الطبعة الأولى .

إن هذا مستقر ومواتر ولا يخلو منه
مرجع قانوني رصين .

وفي الحكم المذكور نجد أن محكمة
النقض قد خطأت محكمة الاستئناف
العليا لأنها أجازت إعلاناً سلمه المحضر
إلى شيخ بلدة لا يقيم بدائرتها المراد
إعلانه ووضعت ذلك الخطأ بمخالفة
القانون .

ومن حسيطة جمعية بطلان إعلان
تسليم الصور إلى قسم الشرطة الذي يقيم
في دارته المدعى عليهما مع مضى ٢٠
أشهر، من وقت رفع الدعوى دون
تكليفهما تكليفاً صحيحاً، من مجموع هذه
الأمور لا تكون الخصومة قد انعقدت
وأصبح الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم
الإعلان صحيحاً في المدة القانونية قائماً
على سند قوي من القانون .

**ثانياً: الدفع بعدم
اختصاص المحكمة ولائياً
بنظر الدعوى لأن المحكمة لا
تختص ولائياً بالحكم على
مواطن بصحة إسلامه أو
ردته :**

حتى نقضى عدالة المحكمة بالفريق
وهو طلب الأستاذة المدعين يتعين عليها
أن تحكم بردة الزوج (المدعى عليه
الأول) ولا يوجد نص في القانون
المصري ولا في لائحة ترتيب المحاكم
الشرعية يجيز لأي محكمة أن تقضى
بصحة إسلام مواطن أو كفره أو ردته .

والأحكام التي صدرت من دوائر
الأحوال الشخصية بالفريق كانت فيها
ردة الزوج ثابتة بطريقة لا تدع مجالاً
للشك مثل اعتناق مذهب البهائية :

المبدأ رقم / ١٠ - صفحة / ٥٤٢ من
كتاب مبادئ القضاء الشرعي في ٥٠
عام للأستاذ أحمد نصر الجدي القاضي
(المستشار فيما بعد) طبعة دار الفكر
العربي .

وهو حكم أصدرته المحكمة الشرعية
لمحافظة / سياء في ١٤ / ١٢ / ١٩٤٤
في القضية ١٦ لسنة ١٩٤٤ أو أن يقر
زوج بعد إسلامه أنه على غير دين
بالمبدأ / ١١ صفحة / ٥٤٥ من المرجع
(السابق) .

وهو حكم صادر من محكمة أورتيج
الشرعية في القضية ١٣٧ لسنة ١٩٢٧

والمدعى عليهما الدكتور / نصر
والدكتورة / إيهال كما ورد بمرخصة
افتتاح الدعوى بقيمان بادرة قسم ٦٠
أكتوبر، وصورنا المريضة سامناً إلى قسم
الهرم حيث لا يقيم بدائرتها المدعى
عليهما ومن ثم فيكون إعلانهما بمرخصة
الدعوى باطلاً إذ خالف صحيح
القانون .

والمدعى عليهما حضراً أمام عدالة
المحكمة بجلسة ٤ / ١١ / ١٩٩٣ أي بعد
٥ أشهر ونصف من تاريخ قيد الدعوى
ومن ثم وطبقاً لنص المادة / ٧٠ من
قانون المرافعات فإنهما يطلبان اعتبار
الدعوى كأن لم تكن نظراً لعدم تكليفهما
بالحضور تكليفاً صحيحاً خلال ٣٠ أشهر
من تقديم الصحيفة إلى قلم الكتاب . وذلك
راجع إلى فعل الأستاذة المدعين لأنهم
علماً تسلموا أصل الصحيفة وجدوا أن
صورتها سلمت إلى قسم الهرم وليس ٦٠
أكتوبر . وهم أستاذة محامون يطعون أن
هذا خطأ قانوني واضح كان يتعين عليهما
تصحيح هذا الخطأ في خلال ٣٠ أشهر،
المنصوص عليها في المادة / ٧٠
مرافعات وإذا لم يفتروا فإن المدعى
عليهما يطلبان الحكم باعتبار الدعوى
كأن لم تكن .

فى ١٣ / ٣ / ١٩٤٦ أو فى حالة مسيحى أسلم ثم رجع إلى المسيحية - المبدأ رقم / ٩ ص / ٥٤٠ من المرجع السابق وهو حكم أصدرته محكمة شبرا الشرعية فى القضية ١٤٤٩ لسنة ١٩٢٩ .

ففى هذه الحوال ردة الزوج كانت ثابتة ثبوتاً قاطعاً لا شك فيه ولم تعرض أى من هذه المحاكم إلى عقيدة الزوج لأن عقيدته كانت أمامها واضحة فهو إما بهائى وإما مسيحى أسلم ثم عاد إلى مسيحيته أو مسلم أعلن فاته أنه لا دين بأى دين من الأديان .

أما أن يزعم بمسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ثم يطن فى إسلامه توصل إلى التفريق بينه وبين زوجته فهذا غير صحيح لا فى الشرع ولا فى القانون ولا يقال دفعاً لذلك إن المدعى عليه الأول صدرت منه كتابات يفهم من قراءتها أنها خروج على الإسلام لأن فهم الناس تتفاوت، فما يراه واحد خروجاً يرى فيه الآخر غير ذلك .

ولقد قال الإمام على (كرم الله وجهه) : «إن القرآن محال أوجه، أى تختلف مذاهب الناس فى فهمه وتأويله والله الملأ الأعلى .

فقد شرب الله لدرره مثلاً بالمشكاة نقول إذا كان كلام الله جل شأنه يحمل عدة تأويلات وهذا ما حدث بالفعل على طول التاريخ الإسلامى فإنه من باب أولى تختلف العقول فى التأويل بالنسبة لقول البشر . وإذا كان كلام الله (جل شأنه) يتسم بالكمال المطلق ومع ذلك يتسع لتأويلات متباينة فإن كلام البشر الذى يمتدوره النقصان من باب أولى يحتمل ذلك وزيادة . ولا عبرة برأى فلان أو برأى فلان من المشيخة أو الدكاترة فهم بشر وليسوا بمعصومين ولا قداسة لرأيهم فقد قال الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان شيخ المذهب عن التابعين وهم

من هم، ذلك الجيل الثالث الذين رأوا الصحابة رضوان الله عليهم وتلمذ عليهم وعلمهم تلقوا العلم الشريف هؤلاء قال عنهم أبو حنيفة نور الله قبره (هم رجال ونحن رجال) أى لا عصمة ولا قصمانية لهم .

وقال الإمام / مالك شيخ المالكية رضى الله عنه:

«كل شخص يؤخذ منه ويرد عليه إلا صاحب هذا المقام وأشار إلى الضرورة البدوية الشريفة ومعنى عبارته : إن العصمة للرسول الأعظم وإنه هو المعصوم فقط وإن ما عداه يؤخذ من كلامه ويرد عليه .

ونخلص من ذلك إلى أن المشيخة والدكاترة الذين استشهد بهم الأمانة للمدعين لإثبات خروج المدعى عليه الأول عن أحكام الإسلام ليست دليلًا على ذلك . والطريق مقطوع أمام عدالة المحكمة الموقرة عن بحث عقائد المتقاضين والتفتيش فى قلوبهم .

ولقد استقرت أحكام المحاكم الشرعية ومن بعدها دوائر الأحوال الشخصية على أنه: المعمول عليه بين العلماء أنه لا يقضى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف .. وخطورة هذا الموضوع تتضح من تدرج الأمانة من الفقهاء من الإفتاء بكفرير أى مسلم حتى إن صاحب البحر رضى الله عنه أنزم نفسه ألا يقضى بشئ من ذلك .

إذ إن الإسلام الثابت لا يزول بالشك بل هو يعلم ولا يعلم عليه لأنه الحق والكفر شئ عظيم لا يصار إليه إلا إذا حصل ما يؤكد وقوعه من غير شك .

للتقصية رقم / ٤٠١ / ٣١ / طنطا فى ٢ / ٤ / ٣٧ - ص / ٣٧٥ من المرجع السابق .

وفى حكم آخر أصدرته محكمة أشمون الشرعية فى القضية ١٢٥٧ لسنة ٣٢ فى ٢٨ / ١٠ / ١٩٢٣ حكم قضى أنه:

«ما يشك أنه ردة لا يحكم بها إذ الإسلام الثابت لا يزول بالشك على أن الإسلام يعطى وينبغى للعالم إذا رفع إليه هذا ألا يبادر بكفرير أهل الإسلام...»

وفى الفتاوى الصغرى: - الكفر شئ عظيم فلا أجعل المؤمن كافراً متى وجدت رواية أنه لا يكفر .

وفى الخلاصة وغيرها: - إذا كان فى المسألة وجوده توجب التكفير ووجهه يمنعه فعلى المفتى أن يميل إلى الوجه الذى يمنع التكفير تحملاً للظن بالمسلم .

وفى النسخة: «لا يكفر بالمحتمل لأن الكفر نهاية العقوبة فيستدعى نهاية فى الجناية ومع الاحتمال لا نهاية .

المرجع السابق ص / ٥٤٠ - ويختتم الحكم المذكور حيلياته بالمعبارة الرائعة الآتية -

«ذلك نصوص الأجزاء من الحنفية يرى المطلع عليها أنهم فهموا روح الدين الإسلامى فهماً صحيحاً» .

ونحن نقول : إن هذا هو ملك الأمانة الأجزاء من السلف الصالح رضوان الله عليهم فما بالنا نرى الخلف يعدل عن هذا النهج القويم ويسارع إلى تكفير المسلم .

فإذا قال الأمانة المدعون أن سند دعواهم هو الفقه الحنفى الذى يلجأ إليه قاضى الأحوال الشخصية إذ لم تسغه نصوص القوانين، قلنا لهم إن الفقه الحنفى يمنع الحكم على مسلم بالكفر ثم الردة على مجرد الظنون والاحتمالات وعلى أقوال (أو كتابات) تضمنل عديداً من التأويلات والتفسيرات، لأن الإسلام هو الذى يملو - وليس من روح الإسلام التصرع فى تكفير المسلمين .

نصر حامد أبو زيد

قوية على توطؤ أو غش أو تقصير من جانب أحد طرفيها في عدم إدخاله فتتلاشى المحكمة ذلك بأن تأمر بإدخاله.

وهذه أمثلة نخلص منها إلى ضرورة وجود رابطة قوية بين من تأمر المحكمة بإدخاله ورافعات الدعوى وواضح أن الأزهر لا يقوم في حقه أى فرض من هذه الفروض.

ثالثاً :- القانون المصرى لا يعرف إدخال خصم فى الدعوى لوبدى رأيه والأساتذة المدعون يقتصهم السند القانونى في طلب إدخال الأزهر فلا قانون المرافعات ولا قانون الإثبات يجيز لهم هذا الطلب ولعلها السابقة الأولى فى تاريخ القضاء فى مصر أن يطلب خصم إدخال أجبنى فى الدعوى لإبداء رأيه.

رابعاً :- قانون إنشاء الأزهر والتعهدات التى طرأت عليه بعد ذلك ليس فيه نص يجيز حضوره فى القضايا لإبداء رأيه. ونحن نطلب من الأساتذة المدعين أن يدلونا على نص فى قانون الأزهر وتعهداته ليخولوا له لإعلان الأزهر لإبداء رأيه.

خامساً :- ومع التمسك بالأسباب الأربعة المدونة بهالديه فى نطاق هذا الدفع فإن المدعى عليهما يدفعان من دخل هذا الدفع ببطان الإدخال لأنه جاء مجهلاً إذ كما ورد فى الطلب الختامى للإعلان (وذلك لإبداء رأى الشرعى فى أقوال المدعى عليه المبينة فى هذا الإعلان وفى غيرهما مما ضمنه كذبه سائلة البيان) ويقراءة ما جاء بإعلان طلب الإدخال نجد الأساتذة المدعين قد اجتزروا بعض العبارات التى وردت فى كتاباته وقطعوا من سياقها وذلك على طريقة من لا يؤدى الصلاة المفروضة بحجة أنه ورد بالآية الكريمة (ويل للصالحين).



ومن الواضح أن الأساتذة المدعين لا يغيثون أن يحكم على الأزهر بطلانهم الأصلية ولا أن يكون الحكم الصادر فيه حجة عليه ولا توجد ورقة مشتركة بينهم وبين الأزهر يلزم بتقديمهما طبقاً للنص المادة / ٢٠ لإثبات وهكذا نرى أن شروط إدخال الغير أو اختصاصه غير متحققة فى جانب طلب إدخال الأزهر.

ثانياً :- ولا يجدى الأساتذة المدعون فتية التمسك بنص المادة / ١١٨ مرافعات وذلك أيضاً للأسباب الآتية:

١ - الحق الذى ذكرته المادة المذكورة قاصر على المحكمة وحدها ولا ينصرف إلى أطراف الدعوى بأى حال من الأحوال. وهذا ما استقرت عليه أحكام النقض وشارح قانون المرافعات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الحق ليس مطلقاً بل هو مقيد بأن يكون من نرى المحكمة إدخاله وثيق الصلة بالدعوى كأن يكون مختصاً فيها فى مرحلة سابقة أو تربطه بأحد خصومها رابطة تضامن أو حق أو التزام لا يقتل للشجيرة أو أن يكون وريثاً مع أصل طرفيها أو شريكاً له على الشئع أو أن يصيبه ضرر مؤكد من قيام الدعوى والحكم الذى يصدر فيها مع وجود دلائل

وهكذا يبين لمقالة المحكمة أن الدفع الثانى بعدم اختصاص المحكمة ولائها بخطر الدعوى يقوم على سند قوي من الشريعة الإسلامية وبالأخص الفقه الحنفى ثم القانون الرسمى.

ثالثاً : الدفع بعدم جواز طلب المدعين إدخال الأزهر:

قام الأساتذة المدعون بإدخال الأزهر ممثلاً فى فضيلة شيخه (إبداء رأى الشرعى فى أقوال د / نصر المدعى عليه الأول).

والمدعى عليهما يدفعان بعدم جواز إدخال الأزهر بالأسباب الآتية:

أولاً :- المادة / ١١٧ مرافعات هى التى حددت اختصاص الغير فى الدعوى ونصها: «الخصم أن يدخل فى الدعوى من كان يصح اختصاصه فيها عند رفعها» فهل الأزهر مما تنطبق عليه عبارة من كان يصح اختصاصه فيها عند رفعها.

شرح قانون المرافعات عرفوا اختصاص الغير فى الدعوى أنه تكليف شخص بالدخول فيها والفرض من ذلك هو:

- ١ - إما الحكم عليه بذات الطلبات المرفوعة بها الدعوى الأصلية أو بطلب يوجه إليه خاصة.
 - ٢ - أن يكون الحكم حجة عليه حتى لا يجحد هذه الحجية بمقولة إنه لم يكن طرفاً فى الدعوى.
 - ٣ - إلزامه بتقديم واقعة منتجة فى الدعوى تحت يده.
- (انظر على سبيل المثال فى شرح هذه المادة كتاب التعلق على قانون المرافعات ص / ٣٢٢ مرجع سابق ذكره).

نخلص من كل ذلك إلى الآتي:

في خصوصية هذا الدفع بالإضافة إلى لفقر طلب إدخال الأزهر إلى السند القانوني الذي يؤزره، فإنه قد اتسم بالجهول والقصور مما يسمه بالبطلان في ذاته، أي حتى لو كان هذا الطلب يتفق وصحيح القانون وهذا مجرد فرض جدلي، فإنه قد شابه عيب بنخله وهو للجهول والقصور.

رابعاً عن الموضوع:

المدعى عليهما يلتمسان من عدالة المحكمة الموقرة أن تكشف عن مشكورة بالحكم في الدفوع الثلاثة المبينة صدر هذه المذكرة وهما يحتفظان لنفسيهما بالحق في الدفاع الموضوعي بعد ذلك

أما عن الكتب فقد جاءت أيضاً مبهمة إذ ما هو المقصود بالكتب سالفه البيان؟ فالأساتذة المدعون يحترقون في / ص / ٢ بأن / نصير حامد أبو زيد (وقد أصدر عدة كتب وأبحاث) ثم اقتصرنا على ٣٠ كتب منها - فهل رأى الأزهر يكون مستكملاً ووافياً بالفرض إذا اقتصر على ٣٠ كتب، من كتب المدعى عليه وأبحاثه التي تزيد على ٦٠ ما بين كتاب وبحث ودراسة ومقال علمي؟

وهل يكون رأى الأزهر كذلك ووافياً إذا اقتصر على الففترات المنتزعة من سياقها والتي وردت بإعلان طلب الإدخال ويعريضة الدعوى؟

وهل يكون من تكليف ما لا يطابق طلب الأزهر قراءة كل الإنتاج العلمي الذي صدر من د / نصير حامد أبو زيد منذ اشتغاله بالتدريس بالجامعة لما يقرب من ربع قرن؟

بناء عليه:

ومع حفظ كافة الحقوق الأخرى
بسانن أنواعها:

يلتمس المدعى عليهما د / نصير
حامد أبو زيد ود / إيهال يونس من
عدالة المحكمة الموقرة:

أصلياً: - صدور الحكم بقبول
الدفع المبينة بصدر هذه المذكرة والحكم
بهما مع إلزام الأساتذة المدعين
المصروفات والأتعاب.

واحتياطياً: يحتفظان لنفسيهما
بالحق في تقديم الدفاع الموضوعي في
حينه وإذا لزم ذلك. ■

وكيل للمدعى عليهما
خلول عبد الكريم
الساحمى

بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ هـ لسنة ١٩٩٣
توثيق الجيزة النموذجى



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع (٢) خليل عبد الكريم



كل هذه الأفعال لا تخرج مرتكبها عن الإسلام ولا تجعله مرتدًا كل ما في الأمر أن شارب الخمر والزاني يقع عليهما الحد المقرر شرعًا، وأكل الربا عليه عقاب أخروي - ولم يقل أحد لا من فقهاء المسلمين ولا من عامتهم مثل الأستاذ المدعى الأول أن خروج مسلم عن أحكام الإسلام يجعله مرتدًا.

هذه واحدة

أما الأخرى : فإن الأستاذة المدعين يطالبون التفريق بين المدعى عليهما كزوجين ومن البهديات في قانون الإثبات أن ما يطلب أحد الخصوم إثباته:

أهـ وقائع متعلقة بالدعوى.

بـ، جائز قبولها - (م/ ٤) من ق الإثبات)

المدعى عليهما يتمسكان بالدفع التي قدموها في مذكرتهما الأولى بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ ويضيفا الآتي:

أولا - الدفع بعدم قبول إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خروج المدعى عليه الأول على أحكام الإسلام في أبهائه:

هذا الطلب أثبتته الأستاذة المدعى الأول في محضر جلسة ١٩٩٣/١١/٤ .

وبدلية نقرر أن خروج أى مسلم على أحكام الإسلام لا يعنى رده.

فإنما خالف مسلم حكم الإسلام في شرب الخمر وشربها أو حكم الإسلام فى الربا فتعامله به أو حكمه فى الزنا فزنى،

محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية للمسلمين المصريين (الولاية على النفس)

الدائرة/ ١١ شرعى على الجيزة مذكرة ثانية

فأبوال الدكتور/ نصر حامد أبو زيد والدكتورة/ إيهال يونس مدعى عليهما.

ضد

الأستاذ/ محمد صمودة عبد الصمد المحامى وآخرين.

مدعين

فى القضية رقم ٥٩٩١ لسنة ١٩٩٣ المحدد لنظرها جلسة ١٩٩٣/١٢/١٦ .

الأولى ١٣٥٧ هـ - مكتب نشر الثقافة الإسلامية بمصر .

والأساتذة المدعون يطلبون فتوى لا شهادة، والقانون في مصر لا يعرف الاستعانة بالمفتين في أى دعوى لأن المحكمة هي المفتى الأول والخير الأعلى في أية قضية كما أننا نلاحظ أن الشريعة والقانون مستفخان على أن الشهادة موضوعها (خبر بتعريف الفقهاء وواقعة بتعريف القانون) ولا يكون موضوعها إيداع رأى ولا فكر ولا تأويل، إنها إذا جاءت كذلك انقلبت إلى فتوى .

والسيد الشريف المعروف بـ (الهرجاني) يعرف الشهادة بأنها: «هى فى الشريعة إخبار عن عيان بلفظ الشهادة فى مجلس القاضى بحق للتغيب على الآخر، كتاب (التعريفات)» .

وبهنا من هذا التعريف قول الهرجاني إخبار عن عيان .. بحق للتغيب على الآخر، فهل ما يريد المدعون إثباته ينطبق عليه الشروط وهل خروج د/ نصر عن أحكام الإسلام (هذا تعبيرهم هو عيان وحق للتغيب على الآخر) .

إن الأساتذة المدعين رفعوا هذه الدعوى على حد قولهم حسبة لله فهل يجوز لهم مخالفة شريعتهم ومناقضة ما ذهب إليه أئمة الهدى ومصابيح الأنام والفقهاء الأعلام؟

ألا يلقى هذا بظلال كئيبة على (إسلامية) هذه الدعوى ويكشف عن كيديتها؟

ومن البديهي أن محكمة الموضوع ليست ملزمة بإجابة الخصم إلى طلب التحقيق إذا استبان لها أن إجابة هذا الطلب غير منتجة بأن يكون لديها من الاعتبارات ما يكفي للفصل فى الدعوى .

نصر (المدعى عليه الأول) وهذا العمل مع افتراض حسن النية لا يعتبر شهادة بأى حال من الأحوال، ولكنه على أحسن الفروض يعتبر فتوى ولا يعرف القانون المصرى الاستعانة بفتاوى من قبل القضاء المصرى الذى هو بالاصل القانونى وما استقر عليه القضاء فى مصر القاضى هو المفتى الأعلى فى الدعوى وليس فى حاجة إلى فتوى من أى شخص مهما كان . وحتى لا يمارى الأساتذة المدعون فى الفرق بين الشهادة والفتوى فإننا نحولهما على سبيل المثال السريع فى الفرق بين الفتوى والشهادة إلى الإمام القرافى وهو من الفقهاء الكبار الذين بيّنوا الفرق بينهما وبصورة باهرة .

«الشهادة إخبار عن أمر خاص معين على جهة الحقيقة وتتقضى بانقضائه زمانها مثل الشهادة على رؤية هلال رمضان أو أن لزيد ديناراً على عمرو»

وإذا إنها (الشهادة) خبر فيجوز عليها ما يجوز عليه من القلق والسهو والنسيان . بل والكتب المتعمد وغير المتعمد . ومن هنا جاء اشتراط العدالة فى الشاهد .

(الفرق للإمام شهاب الدين أحمد ابن إدريس القرافى) المجلد الأول - دار لمعرفة للطباعة ببروت - دمن تاريخ (نشر)

أما المفتى - فهو الذى يجب عليه اتباع الأدلة بعد استقرائها ويخير الخلاق بما ظهر له منها من غير زيادة ولا نقص إن كان المفتى . مجتهداً، فإن كان مقلداً كما فى زماننا فهو نائب عن المجتهد فى نقل ما يعضيه إمامه لمن يستفنيه) .

«الإمام شهاب الدين أبو العباس أحمد ابن إدريس القرافى فى - الأحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والإمام - تعليق الشيخ محمود عرونوس وتصحيح عزت المطار - الطبعة

والمدعى الأول لم يطلب إثبات وقائع على الإطلاق ومن ثم فلا داعى لخوض فيما إذا كانت متعلقة بالدعوى ومنتجة فيها أم لا بل هو يطلب على ما فهمناه إثبات تفسير لما جاء فى أبيات المدعى عليه الأول، وبحسب تعبير الأستاذ المدعى الأول من خروج على أحكام الإسلام - وهذا ما لا يطبق عليه الشرط الثانى وهو جواز القبول - إذ معنى ذلك هو الحكم على عقيدة المدعى عليه الأول وعلى نيته فيما كتب وهذا ما لا يجوز إثباته بأى حال من الأحوال - وسبق أن قلنا إنه لا يوجد قانون فى جمهورية مصر العربية يجيز لأى محكمة أن تفتش عن عقيدة أى مواطن وتتق عن صدره وتبحث عن نيته .

إذن المطلوب إحالته على التحقيق لا هى وقائع ولا هى متعلقة بما يجوز إثباته قانوناً . ومع أن الأساتذة المدعين بهذا الطلب قد تعدوا الحدود المرسومة لهم كأطراف فى الدعوى وحتى مع كونهم محامين فإن ذلك لا يجيز لهم تعدياً، مثل أى متقاض آخر .

واللغدى هنا يمثّل فى محاولة تفسير القانون وتطبيقه على الدعوى وهذان شأن المحكمة وحدها لا من شأن الخصوم:

«تفسير القانون وتطبيقه على واقعة الدعوى هو شأن المحكمة وحدها لا من شأن الخصوم» .

طعن مدنى رقم ٣٤٨ لسنة ٢٠ ق جلسة ٢٢ / ١٠ / ١٩٥٣ ص ٣٢ من الجزء الأول من مجموعة القواعد القانونية التى قررتها محكمة النقض ١٩٣١ : ١٥٥٠ - المكتب الطبى بمحكمة النقض الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ .

إن الأساتذة المدعين يبخون من وراء طلب الإحالة إلى التحقيق إحضار شاهدين ليقولا رأيهما فى أبيات د/

نصر حامد أبو زيد



انظر على سبيل المثال محكمة
النقض في الأحكام الآتي بيانها: الطعن
رقم ٦ لسنة ٢٣ ق جلسة ١٠/٢٥/
١٩٥٦. والطعن ٢٦٩ لسنة ٢٣ ق جلسة
١١/٢٣/١٩٥٦. والطعن رقم ٢٥ لسنة
٢٢ ق جلسة ١٢/٢٠/١٩٥٦.

وكلها منشورة ص/ ٢٠ في الجزء
الثالث من مجموعة القواعد القانونية التي
قررتها محكمة للنقض الدائرة المدنية من
٥٦ إلى ١٩٦٠. المكتب الفني لمحكمة
النقض. الطبعة الأولى سنة ١٩٦٥.

من الواضح أن الأساندة المدعين
رافعى الدعوى يدركون جيدا أنهم كانوا
الصورة فكان يتعين عليهم الحصول على
دليل رسمي بردة المدعى عليه الأول
والعياذ بالله ثم يدفعون دعوى التفريق
هذه. ولما كانت هناك هوة تفصل بين
طلبهم في الدعوى ودليل الشبوت
المطلوب فإنهم تخيروا إلى طلب الإحالة
إلى التحقيق وهو طلب غير جائز قانوناً
كما أوضحنا.

ثانياً: - دوائر الأحوال الشخصية (وهي المحاكم الشرعية سابقاً) تطبيق قانون المرافعات فيما يتعلق بالإجراءات:

في المذكرة الأولى المقدمة بجلسة
١١/ ١٩٩٣ دفعا بعدم انعقاد
الخصومة لعدم الإعلان الصحيح في
المادة القانونية واستدنا في هذا الدفع إلى
ما جاء بقانون المرافعات. وتوقع أن
يمارى الأساندة المدعين في جواز تطبيق
قانون المرافعات على قضية منظورة أمام
دائرة الأحوال للشخصية ونحيلهم في ذلك
إلى نص المادة الخامسة من ق/ ٤٦٢
لسنة ١٩٥٥ والتي تنص صراحة على
تسبع أحكام قانون المرافعات في
الإجراءات المتعلقة بمسائل الأحوال

قيما يستجد من إجراءات بعد إحالة
الدعوى الشرعية إلى المحاكم الابتدائية،
ص/ ٦٥ من الجزء الثالث من مجموعة
القواعد القانونية وهي مرجع سبق
الإشارة إليه.

إن ما جاء بالمادة/ ٢٨٠ من اللائحة
«طبقاً للمدعى باللائحة ولأرجح الأقوال
من مذهب الإمام الأعظم أبي حنيفة
النعمان» فهو يتطابق بالموضوع وليس
بالإجراءات.

ومن الجديهي أن نذكر أن هذا النص
يحمي بالأحكام الموضوعية الإجرائية.
وهكذا يبين لعدالة الهيئة الموقرة أن
استنادنا إلى قانون المرافعات في الدفع
الأول من مذكرتنا السابقة إنما يقوم على
سد قويم من القانون.

ثالثاً: - الدفع بعدم قبول الدعوى لمخالفتها للشرعية القانونية والقانون:

أقام الأساندة المدعين هذه الدعوى
يطلبون فيها التفريق بين المدعى عليهما
كزوج وزوجة وذلك عن طريق الحسبة
بمقولة إنها دفاع عن حق من حقوق الله
تعالى وهي الحقوق التي يعود نفعها على
الناس كافة لا على أشخاص بأعيانهم.

ودعوى الحسبة كما جاءت في الفقه
الإسلامي عامة وفي الفقه الحنفي خاصة
تعين بداية أن يكون منطلقها الشرعية
الإسلامية نصاً وروحاً وهي في اصطلاح
الفقهاء أمر معروف إذا ظهر تركه ونهى
عن منكر إذا ظهر فعله.

ويكون حق لله تعالى فيها غالباً وهي
من فروض الكفاية وتصدر عن ولاية
شرعية أصلية أو مستمدة أصنافها الشارع
على كل من أوجبها عليه ولا يطلب فيها
المطالب حقاً لنفسه لأنها مشتقة من
الاحتساب وهو الأجر والثواب عند الله.

الشخصية والوقف وقد ألغيت من لائحة
ترتيب المحاكم الشرعية المواد الخاصة
في الإجراءات وهي الفصل الرابع في
رفع الدعوى قبل الجواب عنها المواد
١٠٠ إلى ١٠٤ وقد ألغيت بالقانون
المذكور.

وقد جاء بالمذكرة الإيضاحية للقانون
سالف الذكر ما يلي: وقد نص المشروع
على اتباع قانون المرافعات فيما يتعلق
بالإجراءات التي تتبع في قضايا الأحوال
الشخصية عدا الأحوال التي وردت بشأنها
نصوص خاصة في لائحة ترتيب
المحاكم الشرعية. وهذه الأحوال التي
ظلت دون تعديل هي الخاصة بالطعن
في الأحكام واعتبار الاستئناف كأن لم
يكن في حالة تخلف المستأنف عن
الحضور. هذه هي الأحوال التي ما زالت
قائمة، أما الأحوال الأخرى فيطبق عليها
قانون المرافعات. وهذا ما استقرت عليه
أحكام محكمة النقض تذكر على سبيل
المثال الطعن رقم ١٦ لسنة ٢٦ ق الأحوال
جلسة ٢٨/ ٧/ ١٩٥٧: «تطبق أحكام
قانون المرافعات في الإجراءات المتعلقة
بمسائل الأحوال الشخصية والوقف التي
كانت من اختصاص المحاكم الشرعية
وذلك إنما يكون فيما عدا ما ورد في
شأنه قواعد خاصة في لائحة ترتيب
المحاكم الشرعية أو القوانين المكمل لها أو

الجزء الأول من مجموعة القواعد القانونية - مرجع سابق.

والأساتذة المدعون أيديهم خالية تماماً من الأدلة الرسمية على ما يتسبونه ظلاً وعدواناً إلى د/ نصر ومن ثم فإنه يستحيل على عدالة المحكمة أن تنظر في الاعتقاد الديني للمدعى عليه لأن الأساتذة المدعين لم يقدموا له أدلة أو مظاهر رسمية.

وهكذا فإن عدم قبول الدعوى بحالتها الرهانة يركز على عمادين:

الأول من الشريعة الإسلامية للفراء، والآخر من القانون.

بناءً عليه

ومع حفظ الحق كاملاً في الدفاع الموضوعي وفي كافة الحقوق الأخرى بأنواعها، يلتمس المدعى عليهما من عدالة المحكمة الموقرة: صدور الحكم بقبول الدفع المقدمة في المذكرة الأولى جلسة ٢٥ / ١١ / ١٩٩٣ وهذه المذكرة والحكم بموجبها.

مع إلزام الأساتذة رافعي الدعوى بالمصروفات والأتعاب ■

وكيل المدعى عليهما

خليل عبد الكريم

الحامى

بتوكيل عام رسمى ٢٥٦٦ لسنة ٩٣

توثيق الجيزة.

والافتخات على المسلمين وهو مخالف للنصوص الشرعية الإسلامية وروحها معاً. وقد حذر السلف الصالح من السير في هذا الطريق ومن التسارعة في تكفير أهل السنة وأتباع محمد صلى الله عليه وسلم.

وما أورده الأساتذة المدعون من آراء لبعضهم في كتابات الدكتور نصر حامد أبو زيد لا تخرج عن كونها آراء أشخاص الله أعلم بنياتهم وهم ليسوا بمعصومين والإسلام لا يعرف الكهنوت الذى يعطى صكوك العزمان من الإيمان كما فى بعض الأديان الأخرى وأئمة الأعلام وفقهاؤها العظام كانوا يخرجون من لصاق تهمة الكفر بأى مسلم.

إن دعوى الحسبة إذا كان منطلقها الدفاع عن حق من حقوق الله تعالى فإنها يجب ألا تؤدي إلى ظلم صارخ لواحد من عباد الله (ومن هنا ينشأ عدم الجواز الشرعى).

أما عدم القبول للقانونى فإن محكمة النقض قد استقرت أحكامها على أن: (الاعتقاد الدينى مسألة نفسانية فلا يمكن لأى جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية فقط.. ولا يبنى للقضاء جهته من أن ينظر إلا فى توافر تلك المظاهر الخارجية الرسمية) ملعن نقض أحوال شخصية ١٠٥ لسنة ٥ ق جلسة ١٢/٣ / ١٩٣٦ - من ١١٨ من

هذه هى أركان دعوى الحسبة كما وردت بالفقه الإسلامى عامة وبالفقه الحنفى خاصة واستناداً إلى أنها حق من حقوق الله تعالى لا يعنى أنها تنحصر على حقوق العباد لأنه لا يردصلى إلى الحق بالباطل.

والله تعالى غنى عن العباد ومن ثم فإن الدفاع عن حقه لا يأتى على حساب ظلم عبد من عباد الله. ونسبة الردة إلى مسلم هى نهاية الظلم وقد حذر الرسول صلى الله عليه وسلم من أن يدعو مسلم أخاه بذلك والأحاديث فى ذلك متواترة ومشهورة. وكما ذهب إليه فقهاء الحنفية أن الإسلام للشاب لا يزول بمجرد الاحتمالات وأن الكفر يتعلق بالضمير ولا يصح شرعاً الاستخفاف بإيمان المسلمين وديهم وإنه لا يحق اعتبار مسلم مرتدًا إلا بقول صريح لا لبس فيه ولا يحتمل تأويلًا أو شكًا أو تفسيرًا أو بارتكاب عمل لا يمكن الدفاع عنه مثل رمى المصحف عمدًا فى مكان نجس أو أن يدوسه بالأقدام أو أن يمزق صحائفه أو يبيسق عليها عمدًا متعمدًا (نعم بالله تعالى من ذلك جميعه) وهو ما عبر عنه البزازية (إلا إذا صرح بإرادة موجب الكفر) وفى الفتاوى الصغرى: الكفر شيء عظيم فلا أجعل المؤمن كافرًا متى وجدت رواية أنه لا يكفر.

إن استقطاع بعض عبارات من أبحاث أكاديمية جامعية وللقول بأنها تشمل كسراً هو أجلى صور الظلم

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع رشاد سلام



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة/ ١١ للأحوال
الشخصية ..

مذكرة

مقدمة من: الدكتور / نصر
حامد أبو زيد

الدكتورة/ إبتهاال أحمد كمال
يونس.

ضد

الأستاذ/ محمد سميدة عبد الصمد
المحامى وآخرين
مدعين

فى القضية رقم (٥٩١ لسنة ١٩٩٣
لك. شرعى الجيزة.... مقدمة بجلسة
(١٩٩٣/١٢/١٦)

وكيل المدعى عليهما

رشاد سلام

الصامى

بالنقض والمحكمة الإدارية العليا
والدستورية - دمنهور

الطلبات

أولاً: ندفع بعدم قبول الدعوى
لرفعها من غير ذى صفة.

ثانياً: ندفع ببطلان حضور
المدعين لجلسات الدعوى منذ بدء تداولها
لانتهاء دورهم فيها برفع الدعوى، وحيث
لا يعتبرهم القانون خصوماً فيها.

ثالثاً: ندفع ببطلان إجراءات
إدخال الأزهر فى الدعوى لصحور تلك

الإجراءات ممن لا يملك الحق فيها:
وكأثر لذلك نطلب الحكم برفض هذا
الإدخال مع كافة ما ترتب عليه.

رابعاً: ندفع بعدم جواز (سماع)
الدعوى لمخالفتها لمبادئ الشريعة
الإسلامية المقطوع بها حمساً دون
خلاف... ومن ثم مخالفتها لنص
المادتين ٤٧، ٤٩ من الدستور وعدم
دستوريتها.

خامساً: ندفع بعدم قبول الدعوى
لعدم استناد الحق (المؤس عليه إقامتها)
لقاعدة قانونية تحميه وتطبق على
وقائعها (الدعاة) برفض ثبوتها.

سادساً: وفى موضوع الدعوى
برفضها وإلزام مدعيها بمصروفات
ومقابل أتعاب المحاماه فيها.

الدفاع

نتناول الدعوى من نطاقين

قانوني - معرفي

(القسم الأول)

الدعوى من نطاقها القانوني

مدخل

طبقة الحق في الدعوى «أنه... حق شخصي، مستقل استقلالاً تاماً عن الحق الموضوعي فيها، ذلك لأن الحق في الدعوى أساسه (المركز الواقعي) للمصلحة المادية أو الأدبية الموطوءة بالقاعدة القانونية حمايته إذا كان يستحق (قانوناً) هذه الحماية (رمزي سيف - الوسيط، بند/ ٧١ - أيضاً: البديوي - بند/ ٢٦١ ص ٢٤٢ .. والي: الوسيط/ المدني بند/ ٢٧، / ٢٩ ص ٥٨ - ٦٢)، لذلك، فحيث هي - الدعوى - وسيلة لحماية حق أو مركز قانوني فإنها تفترض لوجودها سبق وجود حق أو مركز بحميه القانون بما يستتبع إضافة إلى وجود الحق المطلوب حمايته (قانوناً) افتراض المطالبة به قضائياً / الدعوى - وجود القاعدة القانونية الكافلة حمايته ويفترع عن ذلك ما يلي:

(أ) إن الحق في الدعوى - باعتباره شخصياً ومستقلاً عن الحق الموضوعي التابع أساساً من (المصلحة) المطلوب حمايتها - رهن، وجوداً أو عدماً - بوجود المركز القانوني المصنوع عليه الحماية القانونية - من ناحية - ومن ناحية أخرى - توافر صلة (رابطة) بين هذا المركز - ومن يدعي الحق فيه، بحيث إذا انقطعت تلك الصلة انزاحت تلك الرابطة وأصبح المدعى (بالحق في الدعوى) أجانباً عن هذا الحق.

(ب) كما أن اشتراط وجود (القاعدة القانونية) كافلة الحماية (للحق الموضوعي) يزيح بطبيعته عن نطاق

التقاضي طرح دعوى يستمد فيها الحق المدعى به حمايته من خارج النطاق التشريعي استدعاء لتاريخ تشريعي (سابق) تجاوزه التشريع المحكم إليه بإهماله له، أو حتى تحت مقولة إن تلك الحماية مستمدة من نص تشريعي (دستوري) لم يفرغ محتواه بعد في قواعد قانونية حاكمة.

وحيث يدلنا التناول من النطاق القانوني للدعوى، ومن واقع أن هذا النطاق يصحسوي حسيقن - الحق في الدعوى والحق في موضوعها، فسنناول الحق في للدعوى كأساس لما أيدناه من دفع في هذا الخصوص.

أولاً: عن الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة.

من المقرر قانوناً أن «الدعوى، رهن بمصلحة قانونية تحتاج إلى الحماية بواسطة القضاء، وركيزة تلك المصلحة أساس وجودها - استنادها إلى مركز قانوني - حق يفترض وجوده قبل وجود الدعوى ذاتها، فحيث لا حق ولا دعوى، وبما أن الصفة - كشرط في الدعوى - أن تنسب الدعوى إيجاباً لصاحب الحق في الدعوى وسلباً لمن يوجد الحق في مراجعته فركيزتها - الصفة - إثبات المركز القانوني وحدث الاعتداء عليه (راجع الوسيط في قانون القضاء المدني - فتحى والي بند ٣٣ - ٣٥ ص ٧٢).

وكون الدعوى رهن بمصلحة قانونية تحتاج إلى الحماية القضائية، ومن جانب أن تلك المصلحة - محل الحماية - لصيقة بصاحب الحق في الدعوى إيجاباً وسلباً فمن يوجد الحق في الدعوى في مراجعته، فإن المصلحة تلك يمثلها (علاقة) قائمة بين الحق وصاحبه بحيث إذا ما ثبت انعدام تلك العلاقة ثبت انعدام تلك المصلحة.

ومن جانب آخر، فحيث قن المشرع تلك العلاقة فيما نصت عليه المادة (٣) من قانون المرافعات مؤسماً ما بناء على قاعدة أصولية مسلم بها في الفقه والقضاء، فمادها أن المصلحة في الدعوى ترتكز إلى جانب الحماية القانونية للحق إلى أن تكون مصلحة شخصية ومباشرة، وفي الأصل العام أن تلك هي الصفة في رفع الدعوى، وهي بذلك شرط قائم بذاته ومستقل عن المصلحة في رفعها (راجع التحليق على قانون المرافعات - الدناصورى - الطبعة الثانية/م/ ٣ ص/ ١٢) وحيث إنه يصدر القانون رقم ١٩٥٥/٤٦٧ بإلغاء المحاكم الشرعية واختصاص المحاكم المدنية بما كانت ولاية تلك منصبية عليه من للدعوى وما تلا ذلك من تعاقب صدور القوانين المعدلة لقوانين الأحوال الشخصية فتلك الدعوى تستمد شرعية الإجرائية من مصدرين:

أولهما: القانون المحكم إليه فيها بما ينظمه من إجراءاتها.

ثانيهما: فإن خلا القانون المحكم إليه من القاعدة الإجرائية الدائرة في نطاقها الدعوى أحوال إلى القانون (الأصل) - قانون المرافعات - بلص صريح وقاطع بذلك.

وحيث يخلو القانون - الأصل (المرافعات) والفرع (كافة القوانين المنظمة لمسائل الأحوال الشخصية) من نص يعرف بدعوى (الحسبة) أو يجوز إقامتها (المرجع السابق)، فلا مصلحة في الدعوى لمن يدعى ارتكازها على مزعومة حق المصلحة فيه خارجة عن حماية القانون لها من ناحية، ومن ناحية أخرى، ففي ظل الادعاء بحماية مصلحة جماعية أو مصلحة عامة تتوافر الصفة في الدعوى لمن يناط به حماية تلك المصلحة قانوناً. وفي الدعوى المائلة

نصر حامد أبو زيد



رويته على محطات (مجتمع القبلة) حيزاً بلغ اتساعه ما وراء ثلاث حضارات قديمة من (نظم)؛ فاقترنت السياسة بالدين لتجسّد منه أساس الحكم الناهي إلى للتوسع في فرض السيطرة التي لم يكن بيد السلطة منها سوى (ورقة الدين) تلوح بها للامعة فتصمت، حتى حين جز الرموس والإحراق في السبايين العامة، وهو الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مجيء الأمويين (٤١ هـ) واستحوادهم على السلطة كان هو الأساس لتغير الصورة الحقيقية للدولة بحيث أصبحت (للخلافه) أقرب إلى السياسة منها إلى الدين (عبد الجبار المبيدي - قراءة جديدة في أسباب سقوط الدولة الأموية - عالم الفكر / ١٥/ ٣ ص / ٢٧٠).

وحتى يستقيم النسق، وتنظم (مفردات بنائه): سياسة - دين - أفروخ الدين على السياسة لتظهر به ركاناً من حاوية الطقس المحرم الاقتراب منه أو اختراقه، فدارت عجلة (الفقه) تطفس السياسة، ووجدت تلك العجلة وقودها الباعث على استمرار حركتها في كثير ممن باعوا دينهم على منبسط (الموائد)، أولئك الذين كرسوا حياتهم (لوضغ) الأحاديث للمنسوبة افتراء إلى النبي استخداماً لاسمه الكريم في نشر الأكاذيب وتدعيم السلطة (راجع - د/ حسين أحمد أمين - الاجتهاد في الإسلام حق هو أم واجب - المواجهة ص ١١١).

وتلقت (الفقه الديني) ما على منبسط أرضه من أمأديت كاذبة، وروى قاصرة في فهم النصوص المرجح بها - ربما رؤى (تلفيقية - نفعية) تزيج عن النصوص دلالتها الحقّة لتلحق بها دلالات يأباهها النص (و يرتعد) حين اقترابها منه.

ومن أرض هذا الواقع - المعتمد حجب صورته الكسبية عن الذاكرة

الكاشف عن انقطاع الصلة بين رافعي الدعوى والحق الشخصي المانع ولاية إقامتها (انعدام الصفة) قد صادف أساسه من القانون متجذاً قبروله.

ثانياً: عن الدفع ببطلان حضور المدعين للجلسات ومباشرتهم للدعوى.

الدعوى المائلة - هندياً مما أوردته مسيحيتها، وفي نطاق ما عرفها به مدعواها - من دعوى (الحسبة)، وأساس البلاء لتلك الدعوى ليست الشريعة (الوحي)، وإنما (رحم) الفقه (الديني) الذي احتوى ضراوة صدمة الانتقال التي أصابت (الخطاب الديني) - أكرهه - لمن تحتاج إراديته إلى التكرار للاستيعاب - الخطاب الديني، هذا الخطاب الذي حمل عبر نطاقه الصعراوي إلى أم ذات نظم وحكومات مستقرة، وما واكب ذلك من تحول عن النمط العربي في إدارة الكيان المحكوم إلى النمط السياسي القائم على وجود دولة (راجع - دراسات إسلامية - د/ أحمد أبو زيد - المختار من عالم الفكر / ١ ص ١٦) إذ كان من نتاج التحول عن النمط للعربي للإدارة إلى النمط السياسي المحتوى استشاره وجود (دولة) أن اتسع مفهوم (الخلافه) ليشمل إلى جانب حيزه البسيط القاصر في

فالحماية تلك موكلة بنص القانون للنيابة العمومية وليس للأفراد.

على أنه لا يغير من هذا الأمر خلط تلك الدعاوى (الحسبة) مع بعض صور الدعاوى الشعبية في القانون الروماني وإفراقها جميعها في وعاء واحد تحت زعم (أهمية) المصلحة المحمية، إذ المنوط به تقرير تلك الأهمية - في نظام الدولة الحديثة هي الدولة ذاتها ممثلة في قانونها المفروض على الجماعة وليسوا أفراد تلك الجماعة.

وتطبيقاً لهذا المبدأ فقد استقر القضاء المصري على أن المدعى في دعوى (الحسبة) لا يعتبر خصماً للمدعى عليه، ولا تكون له حقوق الخصم أو واجباته ويكون الخصم في تلك الدعوى هي النيابة العامة.

(راجع استئناف الإسكندرية (الدائرة الحسبية) ٢٨ / ٢ / ١٩٤٩

انحماة ٣٠ - ١٧٤ - ١٦٣ ..

أيضاً: (أحمد مسلم: بند ٣٠٠ ص ٣٥٥)

مشار إليهما بهامش ص ٧٨ - وإلى - الوسيط/ مدني.

ومفاد ما تأصل قضائياً في تلك الدعوى أن مدعيها لا يتجاوز دوره فيها (الإبلاغ) بواقعها للسلطة المختصة، لينتهي هذا الأمر بمجرد الإبلاغ أو إيداع صحيفة الدعوى (راجع ما بني عليه الحكم الاستئناف المشار إليه).

وعلى هذا الأساس يضحى المدعون - بما وراهم من مصالح نفعية - على غير اتصال بالحق المانع لهم الولاية في إقامة الدعوى إذ يبقى هذا الحق لصيقاً بالنيابة العمومية باعتبارها الممثل القانوني للجماعة، وباعتبار أنها المنوطة بحماية المصلحة العامة في نطاق الدعوى العمومية، ويضحى بذلك الدفع

أصبحت تلك الدعوى تاريخياً ومنعه التقرب
ثالثه الذي أحوى رفات (دولة الخلافة)

ثالثها: أنه بظهور الدولة الحديثة -
القارص نظامها فصل سلطاتها، والمستمد
فيه الولاية على الناس من قانونها
الأساسي - دستورها - لم يعد (الحاكم)
ظلاً لله على الأرض، بل لم يعد
صاحب النيابة عن الجماعة، إذ أصبحت
تلك النيابة - بلص القانون - مسندة للنيابة
العمومية في الدولة.

وحيث تأسس (الحق) المدعى به في
الدعوى (المائلة) على مقولة إنه حق
لله (!) كما تأسست هذه المقولة أيضاً على
مقولة: إن الإخلال به موقع ضرر
(بالجماعة) فإن تلك الدعوى لا تتصل
برافعها من ناحية - على أساسها كان
الدفع بانعدام صلتهم - ومن ناحية أخرى
يتصل للحق (الزعيم) فيها بمن أنط به
للقانون حماية المصلحة المبتغى حمايتها
وهي النيابة العمومية، وللتوفيق بين
(المعارضتين) - انعدام صفة المدعى،
واختصاص النيابة العمومية بالمصلحة
فيما يتحقق بحماية الحق العام - وفق
(القضاء) بين موقفي المدعى في
الدعوى (المسماة) بالمسبة والنيابة
العمومية إذ اعتبر إقامة مثل هذه
للدعوى مجرد إبلاغ لصاحب الحق في
مباشرة الدعوى، وهو إبلاغ لا يرتبه
خصومة بين المدعى والمدعى عليه، إذ
تبقى تلك الخصومة على اتصالها
الطبيعي بصاحب الحق فيها وهي النيابة
العمومية.

وتأسيساً لهذا النظر فيما أتبع للقضاء
نظره من تلك الدعوى كان قضاءه:

أ - بأن النيابة العامة هي المتروطة
(الآن) بطلب الحماية القضائية للمصلحة
في دعوى المسبة.

ب - وبأن دور المدعى في تلك
الدعوى ينتهي برفعها.

في رأسه جزء يعمل من عقله إن أراد
إصلاح ما دمرته سلون التخريب في
رأسه .

فالنظام القضائي في منظومة فقه
للخلافة - للسياسة الدينية - يقع في
للزاوية المسماة باسم المناصب الدينية،
التي ضمت في أحد أركانها وظيفة
(المحتسب) الموكلة لإليه للنظر في
الأسواق، والمحافظة على الآداب،
والإشراف على الموازين والمكاييل، وعلى
استيفاء الديون (راجع: د/ عبد المجيد
الحناوي - تاريخ القانون المصري ص/ ٢٢٢).

والناظر في اختصاصات (المحتسب)
النابع منها دعوى (المسبة) يرى أن تلك
الاختصاصات (جميعها) قد أصبحت
موكولة (للدولة) لا في شخص المحتسب
ولا في النطاق المخول لأعوانه من
(العسس) وإنما للأجهزة المختصة في
نظام الدولة الحديثة.

فإذا ما أردنا استخلاصاً (موجزاً) لما
احتوته تلك الإجمالية توقفنا عند نقاط
ثلاث:

أولها: أن طبيعة دعوى (المسبة)
طبيعة (بشرية) لارتكاز مصدرها على
أساس فكري/ فقهي لا اتصال بينه وبين
الأساس الديني (الموحي به) إلا من
خلال تفسيقه نفعية اقتضتها ظروف
الحكم في ظل نظام الخلافة -
(الديني).

ثانيها: أن تلك الدعوى (المسبة)
متصلة بنظام حكم - خلافة - منظومته
قائمة على أساس أن الخليفة نائب عن
صاحب الشرع - (الله) - ومن هذه النيابة
يستمد ولايته (العامّة) على جميع رعايا
الدولة في أمور دينهم ودنياهم - مقدمة
ابن خلدون - مشار إليه). ويتجاوز نظام
الدولة الحديثة لهذا الإطار (الديني)
الحاكمي المتمسك على الناس باسم الدين

الجمعية - صاغ الفكر نظرية الخلافة،
وبرغم أن تلك للنظرية - من واقع
مصدرها - بشرية الأصل، مقطوعة
الصلة عن (الوحي) و(الإحياء) فقد قرنها
أصحابها بـ (الإسلامية) ليتم طرحها
ساحة للجمتمع المسلم - الذي جاءه الدين
ليكون خيراً، فأحاله (الفقه النفعي)
بالدين إلى أدل الأمم.

وتكشف المصادفة فيما أوردناه سلفاً
من خلال التعريف الذي صاغه ابن
خلدون في مقدمته لما (يسمى) بالخلافة
الإسلامية إذ قال بأنها: حمل الكافة على
أنها مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم
(الأخروية) والذنبية الراجعة إليهم، إذ
(أحوال الدنيا) ترجع كله عند الشارع إلى
اعتبارها لمصالح (الأخرة)، فهي في
الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع (الله)
في حراسة الدين ... (سياسة الدنيا به)
ابن خلدون - المقدمة - ص/ ١٥٨ -
وراجع: د/ طهيمان الطماوي - نظام الحكم
والإدارة في الإسلام - دار الفكر العربي
ص/ ٤٥٣ ..

فإذا كان (الرحم) المستولد منه
نظرية الخلافة (السياسة الدينية) المقترنة
ميلاداً باستتباب الحكم لبني أمية هو
(الفقه) فإن (رحمناً) آخر قد جرى
تصليبه في قلب النظرية صبغت في
غياهبه الأسس الكفيلة بإبطان الخناق
على مظاهر الحياة كافة تحت ستار من
المقولة الكاذبة: إن الله يريد، وحقيقتها إن
الخليفة (الحاكم) هو الذي يريد، ما يهمن
هنا - تلك الأسس - هو النظام القضائي
المتصل به أساس الدعوى المسماة بدعوى
(المسبة) فهذا مجالنا، تاركين الساحة بما
نقص به من (سبب)، (قتل) وأسوار
قصور يحجب وزارها (الفيان)
(والغلمان) - وأسميات تدبير للفن ووضع
للخط لاستتصال الروس التي (أبنت)
وحان قطافها - تاركين كل ذلك لمن بقى

تتوافر في حقه الشروط العامة لقبول الدعوى.. إضافة إلى اشتراط أن يكون جائزاً اختصاصه عند رفعها (الناصرى - مشار إليه).

وحيث تنقل أوراق الدعوى الماتلة - قطع يقين - بالعقائق التالية:

الحقيقة الأولى: وبأنها مفصح عنه (قضاء) ومستفتر في عرف الفقه للقانوني وجدانه. تلك الحقيقة أن المدعين في الدعوى (المسماة) بدعوى الحسية ليسوا خصوماً للدعى عليه فيها.

(راجع استئناف الإسكندرية (الدائرة الحسبية) ١٩٤٩/٢/٢٨. مشار إليه).

الحقيقة الثانية: وأساسها أساس الحقيقة الأولى نفسه وموادها: أن رافع دعوى الحسية ينتهى دوره برفع الدعوى وتبعاً لذلك فليست له حقوق الخصم أو واجباته (الحكم السابق الإشارة إليه).

الحقيقة الثالثة: وأساسها ما نص عليه القانون كشروط للشرعية في الاختصاص (الغير) باشتراطه توافر الشروط العامة لقبول الدعوى في حقه. إضافة إلى شرط جواز اختصاصه عند رفع الدعوى، ومؤدى هذا الشرط وجود (ارتباط) بين القضية المعروضة وبين (الغير) المدخل، وأن تكون طبيعة هذا الارتباط كاشفة عن أن حقيقة الإدخال أساسها أن يكون الغير (المدخل) في مركز قانوني كان يتيح له أن يكون مدعياً أو مدعى عليه في الخصومة ذاتها منذ بدئها (والى - الوسيط ص/ ٣٨٢ مشار إليه - أيضاً الناصورى ص ٣٢٢ مشار إليه).

وراء العقائق الثلاث يبرز الأساس القانوني للدفع المبدى بطلان إجراءات: (إدخال)، (الأزهر) استناداً على ما يلي:

(أ) أن طلب هذا الإدخال قد صدر ممن لا حق له فيه بانحصار نطاق

نصر حامد أبو زيد



وبما أن اختصاص الغير في الدعوى هو في طبيعته تكليف شخص خارج عن الخصومة بالدخول فيها فإن مشروعية هذا التكليف رهن بصدره ممن يملك الحق فيه، فإن صدر ممن لا حق له فلا سد له من القانون ومن ثم فهو باطل (راجع: للنصاصورى - التطبيق على قانون المرافعات - المادة (١١٧) - ص ٣٢٢).

وحيث تصدر نص المادة المشار إليها (١١٧ / م) ما عبر عنه المشرع بكلمة (للخصم) القاطعة الدلالة على أن (الحق) في اختصاص الغير أو إدخاله نطاق الدعوى لا يكون إلا لأحد أطراف الخصومة أو لمن ترى المحكمة إدخاله دون طلب (والى / المرجع السابق..)

ومن جانب أن الغرض إدخال خصم ثالث في الدعوى مبتغاه ما حصره الفقه في تأصيله لحق صاحب الإدخال قبالة المدخل فيما يلي:

(أ) الحكم عليه بالطلبات ذاتها المرغوة بها الدعوى الأصلية..

(ب) وإما... ليس صير الحكم في الدعوى الأصلية حجة عليه..

(ج) أو... إلزامه بتقديم ما تحت يده من أوراق منتجة في الدعوى الأصلية.

فإن هذا المبتغى (التشريعى) وراه أنه يشترط لاختصاص هذا (الغير) أن

ج - وأنه - المدعى - لا يعتبر خصماً للمدعى عليه.

د - ولا تكون له حقوق للخصم أو واجباته.

هـ - وأن المحكمة لا تنفذ في حكمها بطلباته.

(راجع استئناف إسكندرية ١٩٤٩/٢/٢٨ مشار إليه، نقض مدنى ٣١ / ١٢ / ١٩٧٥ مجموعة النقض / ٢٦ - ١٧٨٦ - ٣٣١ - وانظر هامش ص ٧٨ - والى - الوسيط / مدنى).

فعلى هذا الأساس ينضمي باطلا حضور المدعين للدعوى منذ أولى جلسات انعقادها، وأثر ذلك كفاية ما ترتب على الحضور من دفاع ودفع ومطالبات ضمنوها محاضر الجلسات، أو أبدت شفاهة أو مكتوبة فهو باطل بطلاناً نطقه النظام العام لحظقه بما يتصل بالنظام القضائى الفارض هيئته على الدعوى.

ثالثاً: عن الدفع بطلان الإجراءات المتعلقة بإدخال (الأزهر) وبطلان هذا الإدخال.

نص المادة (١١٧ مرافعات) على أنه: «للخصم أن يدخل في الدعوى من كان يصح اختصاصه فيها عند رفعها، ويكون ذلك بالإجراءات المعتادة... إلخ.

والقاعدة العامة وفقاً لنص تلك المادة أنه لا يجوز لأحد أطراف الخصومة أن يدخل فيها إلا من كان يمكن اختصاصه عند بدئها، أو... في الحالة الخاصة المنصوص عليها في المادة (٢٦) من قانون الإثبات) التى أجازت اختصاص الغير لتقديم ورقة تحت يده مع مراعاة ما لذلك الحالة من طبيعة مختلفة عن الأصل العام للمادة ١١٧ مرافعات. (راجع: والى - الوسيط / مدنى بند/ ٢٠٩ ص ٣٨٢).

الخصومة في الدعوى على النيابة العمومية (كمدح) في مواجهة المدعى عليه كخصم لها.

(ب) وأنه بتقرير انتهاء دور المدعين في دعوى الخصبة برفعها يضحى باطلا مباشرتهم تلك الدعوى ومن ثم (بطلان حضورهم) بجلستها، وكأثر لذلك بطلان كافة دفعهم ودفاعهم وطلبانهم شفاة كانت أو مكتوبة ومنها طلب الإدخال المدفع ببطلانه.

(ج) ويضحى ثلر لذلك باطلا حضور الأزهر في شخص ممثله الحاضر عنه بجملة ١٩٩٣/١١/٤ إذ انتهى هذا الحضور على إجراءات باطلة.

(د) كما أنه بإزالة القاعدة العامة لما نصت عليه المادة (١١٧) مرافعات) والتي مؤداها: إن إدخال الغير أو إخصامه رهن بوجود (ارتباط) بين القضية المعروضة وبين هذا الغير (والى) الوسيط ص ٣٨٢. مشار إليه)، على المركز القانوني التابع من دور الأزهر المحدد نطاقه في قانونه، لا يعطى هذا الارتباط بين الأزهر والقضية المعروضة إذ لا شأن للأزهر- بخص قانونه - بدعوى تطلب للتفريق بين زوج وزوجة على ادعاء بأن مدعيها قد (استخلصوا) من قراءة (فكره) رفته وأن لديهم من (أفتاهم) بأن وراء هذا الفكر ارتداداً عن الدين يوجب له طلب التفريق، اللهم إلا إذا كان وراء هذا الإدخال ما يحثونه (القصد السني) الهادف إلى الزج بالمؤسسة الدينية/ الأزهر في مواجهة مع النظام العام للدولة تقويضاً لأسس البناء في (المتواجهتين) .. نأز يصطلى بها (الوطن) وتنهاري في سعيها دعائمه. وموطن (سوء) القصد أن المدعين في تلك الدعوى على علم بانقطاع الصلة بين الأزهر ودعواهم، أيضاً، فهم على علم ببركزة هذا الانقطاع من القانون.. ورغم ذلك... استباحوا المخالطة القانونية

في سبيل الهدف المبتغى (أصلاً) من إقامتهم لتلك الدعوى.

رابعاً: عن الدفع بعدم جواز سماع الدعوى لمخالفتها لمبادئ الشريعة الإسلامية.

إحالة إلى القسم الثاني من الدفاع - الدعوى من نطاقها المعرفى.

خامساً: عن الدفع بعدم قبول الدعوى لعدم استناد الحق المؤسس عليه إقامتها لقاعدة قانونية تحتويه وتسبغ حمايتها عليه. تداخلية :-

كشف المدعون عن طبيعة (الحق) القائمة عليه مزاعمهم في الدعوى المطروحة بتضمينهم صديقتها ما نصه: فعلى دعوى تدافع عن حق من حقوق (الله) تعالى، وهي الحقوق التي يرمود نفعا على الناس كافة لا على أشخاص بأعيدهم. (البند سادساً - صحيفة الدعوى ص ٩).

ودعوى - (كتلك!) تنج بمويل الكاثي الذي غايته استدرار عطف (العامة) - المصيبين بالخطاب الدينى (النفسي) المنسوب للإسلام زوراً، المضامين في رحاب (فتاوى) فقهاء السلطة الجائمين على صدر التاريخ منذ ساعات الفصل في الصراع بين على ومعاوية.. دعوى كذلك ينادى أصحابها بأن (لناس) قد ارتعدوا وكفروا وفارقوا جماعة المسلمين دون سند يبيح لهم اقتراح هذا (الإثم) إلا.. بعض فتاوى أبناء الصلح (المعاصرين) من أحقاد قتلة أبى حنيفة والمسيوريين والحلاج وحارفى كتب ابن رشد، هي في حاجة منذ الورلة الأولى لإلغائها (المقبة) على أرض الواقع (المسلم المعاصر) إلى الدفع بها ثانية إلى مخبئها (الجدث) الذى سقت إليه في أركان مطبعتها الكتيب تحت

منغوط البدايات للاستارة في الخطاب الدينى - تلك البدايات المتكاثرة عليها (الآن) تزيقاً لأصالتها بإضافتها (لناثرة) (المكارة) في وجدان المسلم، انكسر والارتداد، فإن لم تفلح تلك الإضافة في (الزجر)، فهناك (إضافة) أخرى وراهها (القتلة) - ممن أوقفت آليات تفكيرهم فانتقلوا إلى ساحة التفتيب الكامل حيث تتراعى (مكروك الغفران) المعفوخة لهم (أبسطه) ويعبرون بها إلى النعم الأبدى - ينتظرون الإشارة.

وبالتفتيب عن الجذور استطلاعاً لركيزتى الإضافيتين - ما حاريتها للعارة، وما وراهها القطة - تطل نفعيان،

أولاهما: محلية الجذور، عربة الهوية، معينها ما يصب فيه (الطفا) عائدته حيث لا يقاء (لشيوخ) آباره (ملوك) أروصته إلا من خلال (حاكمة) تدعى بأن الله هو (شارعها) لتتمكن من الرقاب استناداً إلى التأويلية (الفاسدة) للنص الكريم: إن الحكم إلا لله، يساندها فقهاء الدينار والدولار ومكروك المضاربة وشركات الأموال، أولئك الذين يرغلون في الدعوى - يسكنون القصور ويركبون (الأشباح!) ويعالجون في بلاد (الكفرة)!!

وثانيتهما: عالمية الجذور (غربية) السبب، وبخنيها (موروث) لا يرى في الإسلام سوى (السيف والزار والجزية) بما يفرضه تخيل هذا الشعب المخيف من استعداده وعدة ليس منهما في مفهوم المعاصرة حرب صليبية جديدة - وإنما الذى منهما هو إعادة إعداد (الطغي) الدولى - المالك أصحابه فعالية القرار - ليعمل بآليات حديثة يحكم فيها (ريمرت) الإزاحة و(ريمرت) الانهيار «الذاتى، اللذين (كهملا) لنا الفكر السفلى في تظهير جديد تناولناه طواعية للتقل إلى نطاق مسيرة الرواء متوقفين على

(معدوم)، وهي بذلك قاطعة علينا طريق استطلاع القاعدة الحامية، إذ لا يعرف (القانون) ... أيضاً ولا (الدين) قواعد حامية للعقود السماء (بحقوق الله إلا فيما جاء به (اللقه) للذي لم يقل أحد بأنه كان (رحيماً) أو قول (نبي) بما لا يبعد بيننا وبين نفعه، بل... وحلي (رفضه)، لذلك سنحاول هذا الحق من جانبيه، الديني ثم القانوني.

إشكالية طبيعة الحق في النطاق الديني

معيان لفحصها

(أ) معيار طبيعة الوحدة الإدراكية:

الإدراك أداة اتصال الكائن الحي بما حوله، وفي الإنسان لا يقتصر الإدراك على اتصال الفرد بما حوله فقط، وإنما يمتد ليصبح وسيلة للاتصال بمكوناته الداخلي/عالم ذاته. فينفرد بذلك عن باقي الأحياء بقاء إدراكية داخلية يرتكز فيها الإدراك على وحدات إدراكية مقصورة/ مصححة عقلياً. ومؤدي ذلك أن الإنسان - ربما، يكون الكائن الوحيد القادر على إدراك ماحوله، والمستطيع إدراك ما بداخله.

على إن إدراك الإنسان الوسط/ المحيط الخارجي - يدابر في طبيعته إدراكه للمحتوى الذاتي من ناحيتين:

أولاهما: أن وحدات الإدراكية الوظيفية/ الإطار الخارجي - يمثلها واقع كائن، لذلك فهي وحدات إدراكية حقيقية لا محل لافتراضها أو تصويرها، عكس الحال في الإدراكية الذاتية المرتكزة على وحدات إدراكية تصورية قد تصدق إن صادقت لها نظيراً واقعياً وقد لا تصدق إن انعدم من الواقع هذا النظير.

ثانيتهما: وبما أن (مسار) الإدراكية يبدأ من نقطة الإنارة في الوحدة المدركة لينتهي عند موطن

نصر حامد أبو زيد



بالقاعدة القانونية الحامية، ذلك على أساس أن المسألة القانونية المجردة تعرض قبل المسألة الواقعية، لأنه إذا لم توجد القاعدة المدعاة فلا معنى لإثبات الوقائع التي تطبق عليها هذه القاعدة (المرجع السابق ص ٧١).

ويختلف الحق في الدعوى بما يتعلق بشروط نشأته أو انقضائه، إذا كان من شروط النشأة أنه إذا تخلف الحق الموضوعي المطلوب حمايته بسبب عدم وجود قاعدة قانونية تحمي مصلحة من النوع الذي يتممك المدعى بحمايته، أو.. إذا كان ظاهر الدعوى مفسحاً بعدم وجود اعتداء على الحق الموضوعي، كما لو رفعت دلتية قبل حلول أجل الدين (المرجع السابق ص ٥٤٥) فإن إعلان الرغبة إلى المحكمة بعدم قبولها مؤد إلى امتناعها عن النظر فيه إذ يكفي أن يكشف ظاهر الدعوى عن تخلف الحق فيها الحكم المحكمة بعدم قبولها.

ويتفحص الدعوى - موضوع هذا الدفاع - تلمساً لرابطتي حماية الحق المطالب عن طريق تلك الدعوى بحمايته مسلماً (بالحق الموضوعي) من ناحية (وبالقاعدة الحامية) من ناحية أخرى، تفاجئنا تلك الدعوى بإفصاح تنقل فيه بأن نطاق الحق الموضوعي فيها

نقطة (ثبات) أخذه في الغوص في هاوية المتروك دخولا في نطاق الجمجمة - التي لم يعد هناك من يجهلها (سوانا) - من يتوقف يمت؟

وأساس المواجهة لما تضمنته تلك الدعوى من أسس (بناهيها: الفكري والقانوني) قائم على ركيختين، أولاهما (معرفية) الإطار نحيل في تنازلها إلى القسم الثاني من هذا الدفاع للتناول فيما يلي الدفع المطروح من خلال ما يسهل بالدعوى من ناحية، وبالقانون من ناحية أخرى.

حماية القانون للمركز الواقعي - الحق الموضوعي - رهن بوجود قاعدة قانونية تحميه.

ما دامت الدعوى وسيلة لحماية حق أو مركز قانوني، فإنها تفترض لوجودها سبق وجود حق أو مركز يحميها القانون (والى، الوسيط/ مدني بند ٣٣ ص ٦٩) هو المسمى بالحق الموضوعي في الدعوى، وهو حق لا تحميه الدعوى لطبيعته المجردة، وإنما حمايتها له مستمدة من وجود قاعدة قانونية تحمي مصلحة من يدعى الاعتداء على حقه، فإن لم يكن هناك وجود لمثل هذه القاعدة القانونية فلا ينشأ الحق في الدعوى (المرجع السابق ص ٧٠ مشار إليه).

أيضا فإن حماية هذا الحق عن طريق الدعوى رهن بديوت وقائع معينة تخليق عليها القاعدة القانونية المجردة. وذلك يعني وجود رابطتين ترتبط بهما الدعوى بالحق المطالب عن طريقها بحمايته، إحداهما تتصل بالقاعدة القانونية الحامية للمصلحة المدعاة، وثانيتهما تتصل بالوقائع المستمد منها ما يوجب تحريك القاعدة القانونية الحامية.

لإننا ما تنازعت الرابطتان نطاق الأسبقية في دعوى كان السبق لما يتصل

إدراكها في الدماغ البشري (راجع: د/ جامعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة - عالم المعرفة (١٤٥) ص ١٦٧) ماراً بفئة إدراكية يحدد طبيعتها واتجاهها كنه الإدراك ذاته، فإن الإدراكية في نطاق الإدراك الكائن إدراكية (حسية) تجري عبر قنوات الحس المعروفة، كأن يدرك المرء ما يراه أو يسمعه أو يحسه... الخ، ووراء ذلك أن مسار الإدراكية لمثل تلك المدركات خارجي، وذلك عكس ما عليه الحال في نطاق إدراك المتصور، إذ تقع الوحدة المدركة في نطاق (تصور) داخل المحتوى الذاتي بما يستلزم إدراكها فاة داخلية ذات طبيعة (نفسية)

على أن أهم ما تطلبه طبيعة المقابلة بين الإدراكيين أن طبيعة الوحدة الإدراكية المحسوسة مفصح عنه بكيان قابل للمحيص والاستقراء قطعاً للخلاف حوله، بينما طبيعة الوحدة الإدراكية (المتخيلة) عارية عما يمكن به نقل الإدراكية (بما هي عليه) من شخص لآخر. ذلك، لا اختلاف آليات التصور من إنسان لإنسان، من ناحية، ومن ناحية أخرى - على أساس من أن تلك التصورية (مفترضة) وليس لها على أرض الواقع نظير يمكن (حين الخلاف) المطابقة عليه.

وبما أن (حق الله) طبيعته متصور «غيبية» عقائدي يرتكز على إدراكية نفسية يختلف حالها من شخص لآخر اتصالاً بإيمانه بمعتقد من ناحية، واتصالاً بقدراته (العقلية) من ناحية أخرى، فقد تركت عقائد السماء (كلها) هذا الحق لله - لتحدد (التفيدة) نطاقه، ويتكفل صاحب - جل جلاله - بحساب من يتحدى حدوده... قال خالد بن الوليد للنبي: وكم من مصل يقول بلسانه ما ليس في قلبه، فأجابه النبي: إني لم أؤمر أن أنقنب عن قلوب الناس ولا أشق بطونهم. (رواه البخاري - ابن كثير -

البدلية والنهاية - دار الفد العربي - ٣/م ٢٣ ص ١٣٦).

على أنه لا يغير من هذا القول مقولة (الفقه) بأن (الحدود) قد اقتترنت في التاريخ الإسلامي بعقوبات (دنيوية) بينما الحق فيها (الله)، إذ لا تعرف شريعة الإسلام (حداً) لا يتصل فيه الحق بالناس سوى المفزعة (المفترقة) بحدوث آحاد كذب الباحثون رواته من ناحية، وأثبتوا تعارضه القطع مع كتاب الله من ناحية. أخرى - (حد الردة) - (راجع: د/ صبحي منصور - حد الردة ص ٦٥، ٢٠، ٢٢... أيضاً، د/ محمد الشافعي، لا وجود لحد الردة في الإسلام - دراسة - الأحرار ١١/١١/١٩٩٣ ص ١١، محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة - دار الشروق ط ١٣ ص ٢٨١).

فيذا أنضيت إلى ذلك أن (الله) - في صحيح الشريعة - وهو صاحب الحق في الحد - بالمفهوم الفقهي - قد رفع عقوبة الحد عن التائب شرعاً وقدر، فالتوبة تسقط الحد، وليس في شرع الله ولا في قدره عقوبة (ثابتة) البتة لما روى في الصحيحين من حديث أنس قال: «كنت عند النبي صلى الله عليه وسلم، فجاء رجل قال: يا رسول إني أصبت حداً فأقمه عليّ قال: ولم يسأله عنه فحضرته الصلاة فصلى مع النبي فلما قضى النبي الصلاة قام إليه الرجل فقال: يا رسول الله إني أصبت حداً فأقمه ما في كتاب الله، قال: أليس قد سلوت معنا؟ قال نعم. قال: فإن الله عز وجل قد غفر ذنبك، ولم يبق عليه الحد الذي اعترف به، (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة ص ٣٠٠ مشار إليه).

كما أنه من الثابت أنه إذا توافرت ضرورة تمنع من إقامة الحد، امتنعت إقامته، وقد فعل الرسول ذلك حين نهى عن قطع يد السارقين في الغزوات حتى

لا يلتحقوا بالمشركون فمنع بذلك أمير الجند من إقامة الحدود (محمد أبو زهرة - أصول الفقه - دار الفكر العربي ص ٢٧٠) وليس معقولاً، ولا في نطاق التصور أن يكون (الحق) في الحد (الله) وأن تكون عقوبة هذا الحد موصولة بحق الله فيه ثم لا ينفخا النبي ويأمر بمنعها - الذي في نطاق التصور، هدفاً من تطبيق النبي للقاعدة أن الحق المتصل بالله في الحد - باعتبار جريمة الحد سلوكاً قد نهى الشرع عنه - مرجعه لله صاحبه ينهيه بالنبوة أو يفرقه، أما حق الناس فهو من حق الناس تنظمه وتحميه قواعد حماية التشريع الحاكمة لمسلوكهم، حتى حين كان الرسول هو المطبق لقواعد حماية السلوك في جماعته (المسلمة) كان له الخيار أن يأمر بتطبيق القاعدة أو بعدم تطبيقها، بما يتفق بأن هذا التطبيق كان متصباً على علاقات يتصل فيها (الحق بالناس) وليس (بالله) الذي لا يملك للرسول الأمر بعدم تطبيق ما يتصل بحقوقه.

وخلاصة تلك المعيارية - الرخصة الإدراكية - أن ما يتصل فيه (الحق) بوحدة إدراكية طبيعتها، معطيات تخيلها - تصورهما، وقناتها الإدراكية، موصول التصور بمعناه في العقل، لا يمكن إدراجها في نطاق ما يحكمه التشريع / الدين - قواعد جزاءه، بعكس ما موصول إدراكيته علاقة أصحاب الإدراكية بوجوده، إذ يندرج تحت العلاقة تلك ما يتحكم في السلوك الفراض تدخل القاعدة القانونية الحامية إن اخترق هذا للسلوك نطاقها.

(ب) معيار اتجاه العلاقة في الحق

الشريعة من نطاق الفقه أحكام، والأحكام بمنظور هذا الفقه هي: القواعد التي تنظم بها العلاقة بين المرء وخالفه،

نصر حامد أبو زيد



أو بين المرء ونظيره (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة وشريعة ص ٤٨١)، ووراء ذلك أن العلاقة تلك هي غاية الحكم الشرعي (في نطاق الشريعة: - الأحكام الشرعية ثمرة لعلم الفقه والأصول حيث ينظر علم الأصول إلى مصادر تلك الأحكام ومناهج التعرف عليها، بينما يتناولها علم الفقه من حيث استنباطها - راجع: محمد أبو زهرة - أصول الفقه ص ٢٣)، ومن واقع أن العلاقة تلك (محكومة) فوراها يقف (حق) ومن خلالها يفسح (عمل) يجسدها ويخضعها لما هي محكومة به من قواعد.

ولأن الأعمال هي (الأوعية) لتلك العلاقة، فضلا عن أنها مظهرها القابل للإسماك به، فمن طريقها يمكن التعرف على (مسار) الحق من خلال فناء العلاقة المحركة له، فمضموني (طبيعية) العمل كائنه عن العلاقة - موضوع الحكم الشرعي - من ناحية، وعن انتهاء مسار الحق خلال تلك العلاقة من ناحية أخرى.

غير أن الفقه - الإسلامي - في عدايته بتلك الأعمال لم يعط طبيعتها ما تصحقه من أهمية، إذ كل الأعمال في نطاق ما يحل به محكومة بالشرع/ الدين - بينما أخرج العلاقة القائم عليها مدار العمل من نطاق بحثه فاختلطت في منظوره أعمال العقائد، بـ أعمال المعاملات، ذلك رغم تقريره بأن حياوية الحق تضم إلى جانب (حق الله) حقاً (للناس). راجع: محمود شلتوت - الإسلام شريعة وعقيدة - ص ٢٨٨ وقارن - أبو زهرة - أصول الفقه ص ٢٥ مشار إليه. فباعد ذلك بين هذا الفقه وبين إدراك كله العلاقة الدائري في نطاقها الحق والكاشفة عن اتجاه مساره.

وتظهر أهمية الكشف عن تلك العلاقة فيما تعطيه طبيعتها من تنافير طبيعة أعمال (العبادة) الدائرة في نطق الحق الشرعي - الذي هو لله - عن أعمال

الأمر الديني ليس إلا التعريف بالإطار (للعلاقة) في غايته الفعلي.

وحيث تقع (الردة) - الاعتقاد وليس الحد - في النطاق «المقارن»، متصلة بحق هو (الله) فإنها من واقع نطاقها، ومن واقع طبيعة الحق المتصلة به تدور في إطار ما حبه صاحب الحق فيها عن التنازل مختصاً به (ذاته) قاطباً على من يريد اقتحام الدائرة (المنووعة) طريقه حتى ولو كان (نبيه) الكريم: «أفأنت تكره للباس حتى يكونوا مؤمنين» (محمود شلتوت - الإسلام عقيدة... ص ٢٨١ مشار إليه).

فإذا ما أنزلت القاعدة - حيث لا يوجد نص لا ترجع دعوى - على النطاق المطروح من خلاله الدعوى المائلة لتزاحمت تلك الدعوى إلى حيز عدم الالتفات إليها باعتبارها حايوة (محمود) ليس في القانون ما يبيح تناوله، إذ يظل القانون - على نطاقه (العام) وما يحصل (بمسائل الأحوال الشخصية) من نص فإرض حمايته - قانوناً أو شرعاً - على ما يسمى بحقوق (الله) المتصل بها الحق المطالب بحمايته في مطروحة الدعوى الكائنة.

تداركية ..

في نطاق التسايرة بين (الأحكام الشرعية) في الفقه (الديني) وبين (علم) القانون... إحالة إلى الجزء الثاني من هذا الدفء.

سادساً: في موضوع الدعوى برفضها.

إذا كان من شرائط وجود الدعوى: ثبوت وقائع معينة تتطابق عليها القاعدة العامة فإن ثبوت الوقائع في حد ذاته ليس باعثاً على تحريك قاعدة الحماية المطالب بتطويعها، وإنما يستلزم هذا التحريك أن يركب (ثبوت) الوقائع تلك

(للعامل) الدائرة في نطاق الوجود الإنساني المتجه فيها الحق إلى الناس من جانبين:

أولهما: أن طبيعة العمل (العبادي) كاشفة عن علاقة مستورة (الكنه) يفصل فيها الجوهر عن المظهر بحيث لا يؤدي السلوك المفرغ فيه العمل إلى تلازمية بين الجوهر والمظهر، فقد تزدى الصلاة فيكشف (سلوك) أدائها (العمل العبادي) عن المظهر بينما تظل حقيقة الجوهر مستورة، إذ لا يكشف أداء الصلاة بذاته عن حقيقة (إيمان) المصلي بها.

وراء ذلك أن العلاقة - وهي النطاق الكاشف عن مسار الحق - غير مفصص عن (حقيقتها) بالسلوك (للكشف) فيما فيه الحق لله من أعمال للمباداة بما لا يمكن معه إسماك هذا الحق وضبطه لتتشرع القاعدة العامة له.

وثانيهما: أن قواعد التشريع (إسلامياً كان أو غير إسلامي) ما وضعت إلا لتنظيم السلوك الإنساني القائم فيه الحق على علاقة ظاهرة يمكن إيقاع القاعدة للحماية للحق عليها، وليس معنى أن الدين إذ يأمر بإفراغ السلوك (كله) في نطاق من مكارمه الأخلاقية المعنوية أنه يبيح بذلك ضبط هذا السلوك بقواعد مستمدة منه، ذلك لأن يرجوع هذا

ما يصنعها اعتداء على الحق المطالب بحمايته

وعلى هذا الأساس سنتناول الدعوى المطروحة باحثين باستعراض وقائعها (الكاذبة) حصراً لها في (عمومات) خط على أساسها نسفها العام، وذلك من واقع محتوى الصحيفة وبترتيب الوقائع نفسها في ملهج العرض المدعى؛ فالدعوى - تسع صفحات - قائمة على ادعاء بشبوت (أربع وقائع) في حق المدعى عليه الأول أفادت في تفصيلها (البلود) الأربعة الأول لتكون أساس القاعدة فيما تم بناء البند الخامس عليه ليعتد ذلك بجان هوية الدعوى وما ترمى إليه.

وما دما قد بدأنا بالحدث عن (الوقائع) موضحين أن عين القاعدة القانونية الحامية للحق لا تنظر إلى تلك الوقائع من زاوية (الكون/ الثبوت) بقدر ما تنظر إليها من زاوية الاعتداء على حق، لذلك سنحاول الوقائع الأربع الموصلة عليها في الدعوى والعارية لبناء نسفها العام من جانب ثبوتها من ناحية، ومن جانب ما يصلها بالحق المدعى بالاعتداء عليه والمطالب بحمايته من ناحية أخرى.

دلائل الفساد فيما تأسس عليه البند «أولا»، بصحيفة الدعوى.

تناول البند الأول من صحيفة الدعوى مؤلفاً للمدعى عليه عنوانه «الإسماع الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»، فعرف بالكتاب في (سطر ونصف) لينتقل من هذا التعريف (المخل) إلى كتاب آخر يعارض فيه (مؤلفه) صاحب الكتاب. المطعون في دينه - المدعى عليه... وبالرغم من أن استطلاع البدايات كاف ببطئته - دون حاجة لإضافة إليه - لفتت تلك الدعوى وكراهيتها، فإنه بالإضافة

لذلك يكشف عن وجه الزور فيها إفساحاً عن العرض المبيت من ورثها. فالبدايات تلك، قاطعة الدلالة على أن المطروحة ليست (دعوى) وإنما هي (قميئة) أبس لباس للتقاضي، مقنعاً (بمظهر الدعوى) لغرض في نفس يعقوب أصبح الإفصاح عنه تزييلاً، إذ الكفاة على دراية به.

والإفصاح - في بساطة - فالدعوى تطعن المدعى عليه في دينه، تنهيه صراحة وعلاً وعلى نطاق الكافة. ليس في مصر وحدها، بل في جميع بلدان العالم شرقاً وغرباً. بأنه قد ارتد عن دينه، وفارق ملة أبيوه خارجاً عن جماعة المسلمين، عاقاً للإسلام مخموراً عليه بما يبيع (جز) رأسه الفاسد، فإن لم يكن (جز) الزهوس مستطاع - في نطاق الحاضر - لهيئة الدولة (العثمانية) ربيبة الشيطان فلا أقل - على نطاق الحاضر أيضاً - من إلياسه (زبان) مخالفة الملة والطواف به في الأسواق يتقدمه قارع الطبل ومنادي (الوالى) بينما يحيط به السابلة يقرعونه (..) ويصفقون عليه في رحاباته إطلالات (الجوارى) من منمنعات المشروبات على الجانبين.

أسفاً، فليست تلك من صفحات ما سطره الجبرتي وصفاً (لتجربة) جرت في قاهرة المعز أو حارة الإخشيد أو قاطع المالكات وهم صفوف ومن كل فج، وإنما هي حقيقة تعيشها قاهرة القين الحادى والمشرين، (وليم) بالتجربة فيها أساذ جامعي كل ما جناه أنه قرع ناقوس الإفاقة - وفي ضميره، أرض تبور، وأمة تعصتر.

وراء التجربة تلك - ربما وراء الرأى الذى أبلغ وحان في (المسحور) بالدعوى قضاؤه - أن ذلك المطلوب رأسه قد تجرأ فأعمل عقله فاستبانت له أسباب (الملة) لاقى خلف تورثها أن أصبحت (خلايا) أجسادنا حاملة لصفاتها - ورثناها

وسلوثرها - إن لم يكن في المتاح أن نملك يوماً أداة استقصالها - نذكرها، أو تعلى لنا...

(نجرأ) المدعى عليه - تاركاً لعقله أن يعمل - فأمسك بفكر (الشافعي) - لذى لم يدع أن وحياً كان يخاطبه، أو أن السماء كانت على صلة به - معيداً قراءته بأسلوب علمي تخطى حصر (الجرجاني) في الإمساك بمسور الدلالة في النص ليقول لنا باختصار - منا - بأن الشافعي لم يكن - وسطاً، بين فقهاء الرأى وفقهاء النقل، وإنما كان (منحازاً) - ربما دون أن يدري - للقرشية العربية التى ينصب إليها عارضاً أدلة هذا الانحياز فى تأصيل علمي لا شأن له بدين، ولا علاقة له بديننا.

(وافجة) الأثافي - ليس هناك خطأ - كامة في (هزل) التلقيفية الموحنة (أولا) في صحيفة الدعوى، وموطن هذا الهزل أن المدعين (يكفرون) المدعى عليه (لرأى قال به) في مؤلف أصدره، مستلذين على كفره (برأى آخر) قاله من لم يرق له للرأى المخالف!

تصعد أسانيد التكفير في البند (أولا) عبارة: وقد أعد الأساذ الدكتور... (تقريراً) - كذا - عن هذا الكتاب ذكر في مسئله أنه يمكن (تلخيص) محواه فى أمرين... الخ.

نحن إنن حيال (تقرير) يحوى (تلخيصاً) يحوى تكفيراً... الخ المتأالية المعروفة، وكأنى بأصحاب الدعوى قد ظنوا أن (الكل) قد فقد عقله فاستباحوا الساحة يهيئون علوها تثار التلخيص (المسلم) للتفصيل (الكافر) على غير إدراكية باليديهية القائلة: تلخيص الخطاب خطاب آخر!

ودون الدخول فى تفاصيل أجزاء للتلخيص المسافة تدليلاً على كفر المدعى عليه - إجلالاً لساحة العرض، وإحساساً

(وهندسة الوراثة) الذين لم ينزل كتاب الله لبيانهما!

(مفهوم النص)

بين (السليم) و(السقيم)

عابرة ..

ليس في الزمن الرديء وحده نكث (الفروغانية) وليس في الأميين وحدهم يكثر (الجهلاء).

مفتتح ..

قرأت يوماً: وما أنه ليس متاحاً، أو في نطاق المنصور، أن يقف الإنسان يوماً خارج (الكون) لإدراكه من نقطة خارجة عنه، كذلك فمن غير المعقول أن يسمى الإنسان للوقوف على حركة هذا الكون من خلال (علاقة) بينه وبين كون (آخر) ليس في المتاح الآتي المصرفي تصور لوجوده، فليست هناك وسيلة لاقتحام هذا (الفموض) إلا بمحاولة الوقوف على مكوناته .. فمن هو على علم (بطبيعة) الشيء ليس في حاجة إلى إدراكه (حسباً) كي يستطيع تفسيره (توماس كوين - بنية الثورات العلمية - ترجمة شوقي جلال - عالم المعرفة - ١٦٨ ص / ٢٧١).

وتعجبت (حين فكرت) في الكيفية التي يحتفظ شريط السيليلوز المغنط (بالصوت) المسجل عليه مستثلاً ليكون الصوت المسجل على (شريط الكاسيت) هو ذاته الصوت/ اللفظ الخارج من بين الشفتين (طبيعة) و(كها)؟

ودخلت نطاق (الذهول) حين عرفت بأن (صفات) الكائن الحي - من طول وعرض ولون وشعر وأحداق، بل وصحة ومريض الخ ما يميزه عن غيره - (مكتوبة) على (شريط مجهري) تحتفظ به (الخلايا) في جسده (١)، وكان مبعث الدهول أني طفت أنصوّر الكيفية

نصر حامد أبو زيد



إن هي أدركت صحيح موقعها، فهل يعيد الطاعون القراءة وقلوبهم خالية من الغل! بقيت إضافة تتطرق بالجزئية (ج) من البند (أولاً) تلك التي تنكر فيها الدعوى على المدعى عليه ما قاله رداً على حديث الشافعي عن الدلالة في النص مخطئاً له منظره إلى الكتاب الكريم حين حارل في تلفية ظاهرة التذليل على أن كتاب الله يحوى حلولاً لكل المشاكل أو التوازل التي وقفت أو يمكن أن تقع (ص ٤ - صحيفة الدعوى) إذ ترى (الدعوى) أن في نخططه (منظور الشافعي) كفر، على سند من أن الصحيح هو ما قال به الشافعي بدليل يسرقه المدعون من كتاب الله في الآيتين الكريمتين: «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء» (النحل ٨٩) «اليوم أكملت لكم دينكم» .. الخ.

وفي سبيل رد تلك المطرطة، فنكك (دعوة) نوجهها لأصحاب هذا الفكر بإعادة قراءة الآيات قرينة بأسباب نزولها من ناحية، ومن ناحية أخرى بإعادة (رصد) الدلالة في الجملة الباسطة سلطان دلالتها على البيان في الآية ونصها: «وهدي ورحمة وبشرى للمسلمين، للوقوف على حقيقة أن المراد بكلمة (العقيدة) بعيداً عن (أبحاث الفضاء)

بقية الوقت! فما أحقرته تلك التفاصيل قاطع الدلالة على أن وراءها، إما من أساء فهم النص وإما من لم يفهمه ..

فالتحرر من (سلطة النص) ليس هو (التحرر من النص) إذ النص في حد ذاته) ساكن لا سلطة ولا سلطان له وهو بذلك يستمد سلطته أو (سلطانه) من خلال تفاعله مع بيئته.

وتفاعل النص مع قارئه أو الموجه إليه يخضع لعديد من العوامل، منها ما هو ذاتي ومما ما هو خارجي، منها ما يصل بفهم المعنى ومنها ما يتصل باللغة الصبورة عن المعنى - على أن وراء ذلك كله يوجد الإطار الفكري العام للعامل في نطاقة النص بما يحويه من نماذج إرشادية وقطعيات بين المراحل / إستراتيجية - بما مؤداه أن سلطة النص ما هي إلا (مضاف بشري إلى النص)، فالنص - في الكتاب أو السنة - واجب القداسة ومضاف النص فهوما - سلطة - لا قداسته لـ إذ هو إنساني النشأة متغير الطبيعة.

فيذا ما كان (الشافعي) قد كرس فكره للإنباس للنصوص سلطانها - (سلطانها) - من خلال منظور لا يرى النص سلطاناً إلا فيما أضافه إليه (فريق) بما وراءها من بيئة، وفهم لغة، وثقافة ينحصر إطارها فيما أحاوله مكانها من مكة - ناهيك عن منزل الجزيرة بما يعج به من خيال وتواتر أساطير - فإنما يكون بذلك قد (جمد) سلطان النص على أعقاب (القرشية) حالاً بينه وبين خطاب جديد - متجدد - يفرض طبيعة التنامي في المعرفة، نجتاز به - نحن المسلمون - إلى المستقبل دون استجداء من أحد!

تلك خلاصة - مقصرة - لما قاله نصر أبو زيد في كتابه، ولو أن المتاح كاف لأوردنا وافيّاً لمحتوى مؤلفه المطنون عليه بالكفر - فريماً توارت بعض الوجوه

شريط الكاسوت العامل له، كذلك - صفات الكائن متمثلة في وجوده إذ هي على طبيعة تغاير (رموزها) على الشريط لشفرى - ففك هيك، غير أنها في نطاق (المأوراء) ليست هي.. أنتقلون رجلاً أن يقول ربى الله..!

فإذا ما كان هذا هو (الفكر) المؤس عليه أن صاحبه قد كفر بالله وارتد، فهل يكون وراء ذلك سوى سؤال نظرحه (لوجه الله): من الذى قد كفر؟

(ج) وفيما يتعلق بالبدن (ثالثاً) من صحيفة الدعوى فإحجام المدعى عليه (عن الرد) على (فأذنيه) وراه أنه يعيش (حضارة عصره) - من ناحية، و.. (أنه) بعد الفارق بين (مكانته) و(مكان) من يطلبون الرداً من ناحية أخرى.

بعد كفاح مرير، وجهود مضنية، اكتشف (علماء) الأثنوبولوجيا: أن الناس يتصرفون في إطار (ثقافتهم) الخاصة، وأن العملية التي يصنع به الناس (طبايعهم) على صلة وثيقة بالأدوات التي يشكلونها لصياغة عوالمهم (كافين) رايلي - تاريخ الحضارة - ترجمة د/ عبد الوهاب المسيرى - عالم المعرفة - ٩٠ - ص (٤٣).

وحيث يقع (النقص الوجداني) - المقدرة على أن تضع نفسك في موضع الآخرين - في نطاق ما يعطيه (فهم) المرء، واستيعابه للمشكلة المجابهة (المرجع السابق ص ٨٠) فإن الأكثر فهماً أقدر استيعاباً من ناحية، ومن ناحية أخرى - فهو وثيق الصلة بأدوات ما شكل (عالمه)، على دراية بما تشكلت عليه (المشكلة المجابهة) من أدوات - بما تقيم في نفسه (ميزاناً) بين ما عليه (ذاته وما عليه (الذات) في المشكلة المجابهة فيعطيه هذا الميزان (معيارية): أن يتصدى.. أو أن (يهمل).

(المطلق)، وإن قال (على العرش) فطبيعة هذا العرش هي الأخرى مطلقة لا يحويها استيعاب كائن ليس من إمكانياته تصور المطلق أو إدراكه والخطاب في النص الكريم (استوى على العرش) شفرى (لكنه) يحوى على دلالتين، إحداهما: متصلة (بالمطلق) في كنهه للخطاب، وتلك بمسيدة عن الدنول محبوبة عن (التصور) إذ لا يحوى للمطلق أبعاداً (فوقية) أو (تحية)، (محمولة) أو (محاطة)، وثانيتهما: متصلة بالمخاطب البشرى تحليفاً به في نطاق أقصى للتصورية (للمظمة) و(التفرد) و(الامتلاك) إيماناً لهذا (المخاطب البشرى) عن نطاق المحبوب عنه من ناحية، ووصلا له بهذا النطاق في حدود بشرته من ناحية أخرى..

غير أن السلف - بعض فقهاء الكلام - حين أصنامهم الجهد في الوصول إلى المستحيل (اختراق المطلق) حاولوا (تصوره) في نطاق محصور الزمان والمكان والهيئة، فأكفط (التراث) - ليس التراث من الدين - بتصور (العرش) على هيئة (كرسى)، كذلك بتصور (العمل) و(الإنمانية) على أبعاد مكانية تحتوى المعدود وتعدد مكانه، فاستقامت في الذلكرة (أسطورة) هي (الكفر) بمينه. وتلك هي ما حاول (الذكور نصر) إمسكها والتنبه على خطورة بقائها في (الخطاب الدينى)...

(ب) أيضاً.. (نعم)، فالقرآن المفروح في الوجود الإنساني على (كنه) يفاير كنهه في اللوح المحفوظ، فهو (هو) في نطاق (المحصور) وهو (ليس هو!) في نطاق المطلق.

فإن تطاول العن إلى الاعتقاد بأن تلك تناقضية، فأساس ذلك قصور الإدراكية، ولعل في التمثيل بالفارق بين (كنه) الصوت في الطبيعة و(كنهه) على

(المكتوبة) بها تلك الصفات على الشريط (اللامرلى) مستبعداً عن التصور أن يكون (لون بشره الزنجى) قد احتواه (شريطه الشفرى) على هيئة (نقطة سوداء)، إذ كيف يكون الحال هو ذلك فى احتوائية الشريط (اللولى) حين يتخطى الأمر بطول (الكائن) أو (مرويته من الأمراض)، أليكب على الشريط (مثلاً): طويل، ويصيبه فى سن الستين (فالج)، وهل تتعدد (لغات الكتابة) على شريط الشفرة بتعدد أماكن (إقامة) الكائن.. فهذا شريط شفرة مكتوب بالعربية لأن صاحبه عربى، وذلك فرنسى.. لإعطالى الخ ما على الأرض من أجساد؟

فلما استطلت الأمر من (مخصص) توقفت رأسى عن (الدوار) إذ أدركت أن وراه ما كنت أقسم به (العلاقة) بين (كون وكون آخر) من نقطة خارجة عن الكونيين مستقرها فى الرأس (الجاهل!) الذى قصر عن إدراكية (التغاير) بين ما بينهما العلاقة، فلما قرأت كتاب الدكتور نصر - المدعى عليه - (مفهوم النص دراسة فى علوم القرآن) أشفت على صاحبه غاية الإشفاق.. إذ كيف تصور وهو يضع كتابه أن الأرض قد خلت من جهلائها، بل كيف طاوله نفسه أن يخاطب بلغة (الحاضر) عفوياً تعيش فى (قصور) الماضى، تأبى أن تصمى (الأسطورة) بالأسطورة، إذ كيف (تنهار) دعائم العلم السندى الملق بالأسطورة فى رحابه دون رد فعل؟

(أ) نعم: تصور أن اللوح المحفوظ يحوى (كتاب الله) (طبيعته البشرية) ذاتها أسطورة.

فالوجود الإلهي فى نطاق (مطلق) لا مجال فيه (لأبعاد) المحصور من مكان وزمان وهيئة)، قاله - جل جلاله - إن استوى، فهو وحده الذى يعرف كنه هذا الاستواء (لوجوده هو الآخر فى نطاق

نصر حامد أبو زيد



وحيث تفصح المعيارية - للتصدي أو التذك إنهما لا للمتروك وعدم تكرار به - عن النهج الواجب اتباعه في ساحة المقابلة بين الفكر (الموصوم) والفكر (الواصم) - ناهيك عن طبيعة الوصمة أو مكانها من الصحيح واللا صحيح - فإن في إهمال الفرد (الخطاب به) أبغى ما في الخطاب من رد على المطالبة تلك!

(د) ولئن لا يعرف مكانة (الردة) في حواية ما استقر عليه القضاء وأجمع عليه الفقه - البلد رابعاً من صحيفة الدعوى - فإجماع القضاء على غير ما أشارت إليه الصحيفة، وما قال به (فقهائنا) لا تمتد به الأحكام خارجة به عن نطاق الدليل (الشريعي).

ف نطاق (ما استقرت عليه الأحكام في موضوع الردة) تأصل (قاعدياً) في رحاب محكمة النقض بقضائها بأن (الردة من أمور ما يتصل بالعقيدة الدينية التي تبني الأحكام فيها على (الإقرار بظاهر السان) ولا يجوز لقاضي الدعوى أن يبحث في (بواعثها) و(دواعيها)).

- نقض ٤٦٦/٤٢١/١٦٦٥ - ١٦ - ٨٠ - مجموعة القواعد القانونية التي قررتها محكمة النقض - أحمد سمور أبو شادي القاعدة رقم (١٤٩) ص ٨٦.

ونطاق الفقه مزيج من ساحته عالم (المعنى) و(الشرح للكبير) و(ما قتل به عبد القادر عوده) إذ يتأسس بناء المنتهى إليه في تلك (المستبعدات وغيرها ككبر) على القاعدة الكاذبة النفعية السماء به (إجماع المسلمين) حيث لا يعرف تاريخ الإسلام الحق (إجماعاً للمسلمين) منذ البدايات - وحتى في رحاب اجتماع السقيفة لحرابة أبي بكر الخلافة - (ملحوظة) إذ كان ما بعد (حسبي) صادقاً، فلا إفاقة يرجى من أصابته (الصدمة) الرجوع إلى (سليمان الطماري) - نظام الحكم والإدارة في الإسلام، دار

وإذا كان التاريخ يتحدث بأن بني هاشم وأنصارهم تردوا في البيعة قائلين: الولاية لعلي، حيث اجتمع سلمان الفارسي، وأبو ذر الغفاري والمقداد، وعمار، والعباس، وأبن العباس قائلين: الناس طبقوا الحكم الإلهي وأمر رسول الله فالولاية لعلي (راجع - محمد منظر نعماني - الثورة الإيرانية في ميزان الإسلام - عبير للكتاب - القاهرة ص ٥٠) فاندفع الناس إلى عاقشة يسألونها - ما ورد في الصحيحين من حديث عبد الله ابن عون عن إبراهيم التيمي عن الأسوق قال: قيل لعائشة إنهم يقولون إن الرسول أوصى إلى علي، فقالت: بم أوصى إلى علي؟ لقد دعا بطلست ليبول فحبها وأنا مسندت إلى صدرى فأنحنى فمات وما شعرت، فم يقول هؤلاء إنه أوصى إلى علي؟ (راجع - ابن كثير - البداية والنهاية - المجلد الثالث ص ٣١٩ - دار الفد العربي الحد ٢٥).

فأين كان (الإجماع) آنذ - والبيدات هي مشغول الساحة - حيث الجسد الكريم لرسول الله ما زال على فراشه لم يوار الثراب بعد.

فإذا ملجأ المدعون الآن يؤسسون لحكم شرعي على سند من (فقه) يعتد بمزومة (الإجماع) كمصدر من مصادر الشريعة (في إنكار حجية الإجماع - راجع: محمود شلتوت - الإسلام شريعة وعقيدة ص ٦٧ مشار إليه، أيضاً: الطيب النجار - تفسير الوصول إلى عالم الأصول - دراسات مقروية بكلية أصول الدين بالأزهر ص ٨٤ - أيضاً: محمد أبو زهرة - أصول الفقه ص ١٨٧ مشار إليه، أيضاً: محمد رشيد رضا - شرح المنار، ج ١٣ ص ٤١) فهل يسمع لهم، أو يعتد (بفقههم) المؤسس عليه دعواهم؟

(هـ) والنتيجة للشارية في البند (خامساً من الصحيفة) أساسها فاسد

الفكر المزمى (ص ٤١٢) وليقرأ النص المورد نقلاً عن مصدره الصحيح:

«هذا لم يستطع عمر أن يمسك عن الكلام، فوقف قائلاً: هيهات لا يجتمع اثنان في قرن - والله لا ترضى العرب أن يؤمرهم وبنيها من غيركم، ولكن العرب لا تمتنع أن تولي أمرها من كانت الذبوة فيهم، وولي أمورهم منهم، ولنا بذلك على نبي الحجة الظاهرة والسلطان المبين - من ذا بنازعنا سلطان محمد وإسارته، ونحن أولياؤه وعشيرته، إلا مدلل بباطل، أو محجاف لإثم، أو مغرور في هلكه؟»

فقام (الحباب) يرد عليه قائلاً:

يا مشر الأنصار، أملكوا على أديكم، ولا تسمعوا مقالة هذا وأصحابه فيذهبوا بصيبيكم من هذا الأمر، فإن أبوا عليكم ما سألتهم (فاجلهم عن هذه البلاد) وتولوا عليهم هذا الأمر.. فإن (بأسافكم) دان لهذا الدين من دان ممن لم يكن يدين.. أنا جزيلها المحكك، وعذيقها المرجب، أما والله إن شتمت لنعيدا جذعة!

قال عمر:

إنن يفتكك الله، فأجاب الحباب بل ياك ويقل، فانتصى الحباب سيفه فضرب عمر يده فمسقط السيف فأخذه عمر ثم وثب على سعد بن عباد أ. هـ.

عن أساسها، حرية بالرفض في كافة ما
انبئت عليه وما أفضت إليه .

استدراكية واعتذار

كنا - حين وضعنا الأساس لهذا
الدفاع - قد خططنا لتناول الدعوى من
جانبين: قانوني، ومعرفي فتناولنا الجانب
الأول فيما انتهينا إليه على أمل بأن في
الوقت ما يتسع لتناول الجانب الثاني غير
أن ظروفًا قهرية استغرقت من الوقت ما
كان مخصصاً لهذا الجانب فجاء الدفاع
خالياً منه .. لذلك أكرر الاعتذار. ■

محامي المدعى عليهما

رشاد سلام .

من ساحة المعروض (بالدعوى المائلة) ،
إذ الأحكام تلك - جميعها - قد صدرت في
دعوى أقصم المدعى عليهم فيها بالردة
بأنهم خارجون عن الإسلام - إما لأنهم
كانوا قد اعتنقوا الإسلام بديلاً عن دينهم
الأصل ثم عادوا إلى ما تخلصوا عنه
بإسلامهم، وإما لأنهم غادروا إلى ديار
أخرى فاعتنقوا جديسيتها وملة أهلها
تاركين إسلامهم على مراقبي شطآن
المغادرة، وعلى من يريد اليقين في ذلك
أن يرجع لتلك الأحكام ليستقف عن
المغالطة التي استواد منها المدعون ما
انتهوا إليه . فمن ذلك، وكل هذه الأسباب
فالدعوى في نطاق موضوعها عارية

وموطن الفساد في (بدائية) هذا البند أنه
يرتّب نتيجة لما لا أساس له إذ يخلص
إلى ما انتهى إليه دون المروج على ما
بنى عليه، فإن كانت الردة سبباً من
أسباب الفرقة الزوجية فشروط التفريق
للردة هي ثبوت الردة أولاً ثبوتاً يقيناً لا
يتمدى فيه القانون - أيضاً ولا الدين - بما
تحصل عن نبش الصدور وقراءة
الأفكار (١) (راجع - نقض ٢١ / ٤ / ١٩٦٥
- مجموعة القواعد القانونية - مشار
(إليه)

كذلك فما أشار إليه هذا البند من
أحكام ارتكن إليها في بدائيته على انقطاع



نصر حامد أبو زيد

خطاب تضامن من اتحاد المحامين السوريين



قتعية طبية وبعد، فإننا نحن المحامين الموقعين أدناه من القطر العربي السوري والذين يتابعون أبناء المحاكمة في الدعوى الغريبة المقامة من بعض المحامين باسم الدين ضد الدكتور نصر حامد أبو زيد وإنتهامه بالردة، يسرنا أن نبعث عن طريق مجلتكم^(١) بكتابنا هذا إلى المحكمة النافذة في الدعوى وإلى الرأي العام كإعلان موقف رأى في إجراء خطير أساء ويسوء إلى أمتنا وديننا ويحملها وزر اتجاه ظلامي تخلصت منه البشرية في العصر الحديث، واستنكره الإسلام منذ بزوغ رسالته ومذ أكثر من ألف وأربعمائة سنة.

إن الرسول العربي رسول المحبة والسلام قد بلغ بأمانته وصديق رسالة ربه

ليقول لكل الناس «قل يا أيها الناس قد جاءكم الحق من ربكم فمن اهتدى فإنما يهتدى لنفسه ومن ضل فإنما يضل عليها وما أنا عليكم بوكيل». وليركز للجميع أنه «لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي، وأنه «لو شاء ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعاً أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين»، و«قل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر، وغير ذلك كثير من الآيات الكريمة التي ضمن فيها «رب الناس» ملك الناس، إله الناس، لكل إنسان بعض مشيئته واختياره، وعلى قدر عقله، أن يؤمن أو يكفر، وقال للكافرين : لكم دينكم ولي دين... وبهذا كان الوجه صريحاً وواضحاً في التأكيد على حرية

الإنسان في الاعتقاد والإيمان... وبهذا لا يجوز لأحد أن يفرض آراءه على غيره بالإرهاب والتكسيد بالقتل... وملح الاعتداء على حرية الإنسان مهما كان معتقده بشرط أن لا يكون هو من المعتدين...

إن هذه الرسالة السماوية الإسلامية البليغة تتفق تماماً مع ما وصلت إليه البشرية، بعد أكثر من ألف ومائتي سنة من تبليغ محمد ﷺ لها، بما أسسه إعلانات حقوق الإنسان وما أصبح شرعة للأمم المتحدة وشعاراً عالمياً مع نهاية هذا القرن العشرين...

ذلك هو الإسلام الذي ينطق به القرآن الكريم في مجمل أحكامه التي كرم فيها الإنسان وحفظ له حقه في التفكير والاعتقاد والاعتقاد، دون وصاية من

كهوت ولا رقابة من إنسان آخر، وفي ذلك كان سمو الإسلام وكانت عظمة رسالته التي خاطبت عقول الناس جميعاً مفترضة بهم فهم الرسالة دون حاجة لسلطة مشايخ، أو كهوت متعصب يقيم مقاييس وموازن تتحدد أوصافاً جامزة للكفر، ومحاكمات تقنيوية يفصلونها ويمدونها بحسب مقاسات أفهامهم للمقدس التي لا يقبلون فيها حواراً ولا نقاشاً، ويعتبرون المعرفة والنظم حكراً عليهم، رغم صولة النصوص بحق كل إنسان في الاجتهاد وفي الإيمان وحرية الاعتقاد...

إنه في الوقت الذي كان ينبغى فيه على العرب والمسلمين في جميع أقطارهم أن يستهووا بنصوص القرآن المشار إليها للتأكيد على حقوق الإنسان المعطوكة كشعار عالمي مع نهاية هذا القرن العشرين، الذي توصلت فيه البشرية إلى اعتبار أن من أهم هذه الحقوق، حرية الإنسان في التعبير والمعتقد. وأنه في الوقت الذي كان ينبغى فيه على رجال الفكر، وعلى رجال الدين المخلصين له أنه يهتدوا بأحكام القرآن وأن يعملوا من خلال ذلك، على إزالة تلك الصورة الدموية البشعة التي يعرضها أشخاص نصبوا أنفسهم بأنفسهم أوصياء وكهنة وقضاة محاكم تقديس تحت ذريعة الدفاع عن الإسلام، الإسلام الذي كان أول من حارب هؤلاء... إنهم بكل أسف، بمواقفهم هذه جعلوا من هذا الدين العظيم عرضة لانتقاد عالمي أخذ من أقوال وتصرفات هؤلاء المتعصبين، أن الإسلام دين دموى لا يصلح لهادية الإنسان بأكثر مما يصلح لقتل الناس، وأنه دين السيف والقتل والدماء وليس

(١) لرمل الخطاب إلى مجلة روز الجريفي التي نشرت خبراً عنه، وأرسلت نسخة من الخطاب للمؤلف.

دين الرحمة والموعظة الحسنة والإخاء بين الشعوب والتبائل ليتعارفوا أن أكرمهم عند الله أتقلم.

إن للدعوى الغربية السقامة ضد الدكتور نصر حامد أبو زيد، بالتفريق بينه وبين زوجته بتهمة الارتداد عن الدين، لمجرد استمالة لملفه وعلمه مجتهداً بتفسير النصوص والأحكام، تعبير عن مأساة حزينة تزدى فيها مجتمعا العربي والإسلامي، وعن إرهابات فكر غلامي يمدد بالمجتمع العربي القهقري إلى عصور القرون الوسطى حيث كان كهنة الدين لا يرفعون وسيلة لفرض آرائهم سوى وسيلة البذر والحرق وحيث كان الإسلام في ذلك الحين يشدد على أنه لا إكراه في الدين... وقل الحق من ريمك فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر.

إننا ونحن نشعر بعقو المأساة وبوحدة المسير العربي تبارك ونؤيد الأقلام الحرة في مصر وفي جميع الوطن العربي التي تنصددى لهذه المأساة ونشكر المنابر الصحفية والإعلامية الحرة التي تكثف وتعرى الأفكار الظلامية الدخيلة على الإسلام والمناقضة لمعقود الإنسان ونعلن من على صفحات هذه المجلة، أننا كصحافيين عرب مسلمين مارنا ونمارس الدفاع عن الحق والعدل وملازمين بهوم أمنا العربية، منطوعون الدفاع في قضية الدكتور نصر حامد أبو زيد لأن في الدفاع عن قضيته وحرية دفاعاً عن الإسلام الحق وعن العدل وعن حقوق الإنسان.

إن ثقتنا بالقضاء العربي في مصر الذي عرفنا فيه مواقف جريئة تتفق مع مطلق الحياة والعصر وحمائية حقوق الإنسان، تجعلنا مطمئنين على أن حكمه في هذه الدعوى الغربية سوف يكون منصهماً مع تاريخه في الحرص على

العدل والمنطق السليم وفي إفحام الإنكشارية الدينية المزيدة والمبتزة باسم الدين. وإننا لوائقون أيضاً أن نتيجة هذه الدعوى لن تكون سوى البرهان القاطع على أن التكفير باسم الدين، وأن الإرهاب الفكري والماضي دخيل على حضارتنا وديننا وقيمنا الإنسانية. إننا نعتز بوجود أمثال الدكتور نصر حامد أبو زيد ممن يستعملون عقولهم الدورية لإيضاح أن الدين ليس هو ذلك الموجد بخطاب الجهلة المدعين بالثدين واحتكار المعرفة... وإننا الذين هو اللص الديني الموهي به بعد تحليله وفهمه فهماً علمياً صحيحاً يمتنع عنه أي لبس ويهني عنه ما لحق به من خرافات ويصوب ما فيه من قوة دلفنة نحو التقدم والعدل والعربية. إن الإسلام الذي أعلن حرية الضمير والاعتقاد للناس وحرم وجود كهنة متعصب يفرض آراءه بالحديد وال نار على الناس، يؤكد على أن الله عز وجل لم يجعل محمداً وكليلاً على عباده (قل) لست عليكم بوكول، فكيف يسوغ في منطق الدين وفي منطق حقوق الإنسان أن ينصب بعضهم لنفسه وكليلاً عن الله وعن دين الله... ويحرم على الإنسان المائل المفكر حرية البحث العلمي، ويصادر العقل ويزرع الحقد والإرهاب باسم الدين البشري في جواهره من كل ما يقولون؟

إننا إذ نرجو نشر رسالتنا هذه باعتبارنا محامين منطوعين عن الدكتور نصر حامد أبو زيد نأمل إعلامنا عن موعد الجلسة القادمة وكثافة حقنا بالدفاع في هذه القضية التي هي قضية العروبة والإسلام... وقضية حقوق الإنسان وحرية في الاعتقاد والتفكير. السكونة بالدين ويشرة الأمم المتحدة ودماسير الدول العربية. ■

مع الشكر والاحترام.

نصر حامد أبو زيد

خطاب دفتار صفاء زكى مراد



محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة (١١) شرعى كلى
الجيزة
مذكرة

ق بنفاع الدكتور/ نصر حامد أبو زيد
والدكتورة/ إيهال بولس

للبحث فى المقيدة، إذ هى واضحة
وظاهرة بالإقرار. أما بالنسبة للدهوى
السائلة أمام جلالكم فالأمر يختلف تماماً
فالمدعى عليه الأول فى دعوانا يحمل
أسانداً مساعداً للدراسات الإسلامية بقسم
اللغة العربية بكلية الآداب منذ ما يقرب
من عشرين عاماً.

وفى إطار البحث العلمى والدراسات
قام بتأليف عدة مؤلفات فى التراث
الدينى الإسلامى، فإذا بالمدعين
يقتطعون جملاً من هذه المؤلفات
ويجزمون عبارات من سياقها فى تلك
الكتب ليفهموها فهماً خاصاً لا تقوله
الكتب التى ألفها المدعى عليه الأول -
حتى لو قرأت بعيداً عن سياقها - توصلا
لتكفير مسلم بأى وسيلة انقياداً لأحكام
نفسية.

لهم قد حصوا بدايةً أمر ارتداد المدعى
عليه الأول واعتبروه مرتكباً يجب التفريق
بينه وبين زوجته، وهو ما يمثل نوعاً من
المصادرة على المطلوب، لأن المحكمة
الموقرة قبل أن تهيب للمدعين لطلبهم
عليها أولاً أن تحكم بردة المدعى عليه
الأول.

• وقد استقرت مبادئ محكمة النقض
على عدم جواز البحث والتفتيش فى
حقيقة الاعتقاد الدينى لأى مسلم طالما
أنه بحسب الظاهر يدين بالإسلام. ومما
يؤيد هذا أن كل السوابق القضائية التى
حكم فيها بالتفريق بين زوجين لردة
أحدهما كانت الردة فيها ثابتة وقاطعة
بإقرار الشخص نفسه المدعى بارتداده
وبالتالى لم تتحرج أى من المحاكم التى
أصدرت أحكاماً بالتفريق فى تلك السوابق

الأساذ/ محمد صميده عبدالصمد
المحامى وآخرين فى القضية رقم ٥٩١
لسنة ١٩٩٣

المحدد لنظرها جلسة
١٩٩٣/١٢/١٦ م

• الدفع بعدم جواز البحث فى حقيقة
الاعتقاد الدينى:

حيث إن طلبهم التفريق بين المدعى
عليهما الأول والثانية لردة الأول ويحى

• وقد جاء في باب المرتد ، في كتاب مجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر، المجلد الأول ص ٦٨٠ (الفتاوى المحقق عهد الله بن الشيخ محمد بن سلیمان) أن ركن الرد هو إجماع كلمة الكفر على لسان بعد الإيمان ولم يحدث أبداً أن نطق المدعى عليه الأول بكلمة الكفر أو حتى أتى فعلاً بعد كفوفاً حتى يفرق بينه وبين زوجته باعتباره مرتداً.

• ولا ينهض صحيحاً القول هنا بأن المدعى عليه الأول صدرت منه كذابات يلزم من قرائنها أنها خروج على الإسلام

لأن مفاهيم الناس تكافوت فما يراه ولحد خروجاً يرى فيه آخر غير ذلك.

• وقد احتاط الفقهاء نهاية الاحتياط في عدم تكفير المسلمين واستناداً لمذهب العطفية لا يغنى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على مجمل حسن أو كان في عدم كفره رولية ولو ضعيفة فما بالنا ونحن أمام رجل مسلم يسمى إلى تدهيم الإسلام والتسكين له على أسس من المعرفة الضمنية والحق.

رجل قضى ما يربو على عشرين عاماً في محراب دراسة الإسلام وتدرسه واليهوض به في مواجهة كل ما يسيء إليه.

فيأتي الأستاذة المدعون ليرجوها إليه ما يشوه فكره ويقلب مفاهيمه ثم يرمون مسلماً ومسلمة بالكفر من غير بيعة.

بقاء عليه

• ومع حفظ الحق في الدفاع الموضوعي وكافة الحقوق الأخرى.

• يلتزم المدعى عليهما من عدالة المحكمة الموقرة المحكم بقبول الدفع المبين بسدر هذه المذكرة والمحكم به.

وكافة المدعى عليهما

صفاء زكى مراد

لعمامة



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع أميرة بهي الدين



التفريق بينها وبين زوجها المدعى عليه الأول حماية لها ودفاعاً عنها، الذي هو حماية عن حقوق الله ودفاعاً عنها..

والحق أن المدعى عليها الثانية، تدرك أن زوجها - المدعى عليه الأول - هو المستهدف من هذه الدعوى، فالمدعون وقد اتخذوا من هذه الدعوى مطية ووسيلة ليس لحمايتها - على حسب زعمهم المعلن وليس دفاعاً عن حق من حقوق الله تعالى - كما يدعون، بل اغتناماً عليه - على زوجها المدعى عليه الأول - لا دفاعاً عن حق، بل تحقيقاً لأغراض أخرى لا يخفونها إلا عن هذه المحكمة لكن بجهريين بها في كل سامحة وبكل لسان، فأهانهم والتي لا يمكن لهم تخفيفها إلا بواسطة هذه الدعوى، سيوكل للحدث عنها إلى صفحات لاحقة..

الثانية عنها بزعم - لا يقين عليه ولا سند له - أنه قد ارتد عن الإسلام، وما دام قد ارتد - حسب تصورهم - فإن زواجه بها قد انفسخ، مما يتعين معه والحال كذلك التفريق بينهما...

ولما كان من ظاهر الحديث - أن هؤلاء المدعين لا صفة لهم في حديثهم أو فيما يطلبون - فقد ارتكوا على دعاوى الحسبة، تلك التي تبيح لهم حسب تصورهم أن يقيموا مثل هذه الدعوى مدعين أنهم يدافعون عن حق من حقوق الله وهو «جل مباشرة النساء وجرمتها»، ذلك الذي يجب على كل مسلم أن يحافظ عليه ويدافع عنه..

وهكذا يحاول المدعون، إثبات، أنهم، في دعواهم هذه، وحسب زعمهم، إنما يدافعون عن المدعى عليها الثانية، وطلبوا

محكمة الجيزة الابتدائية

الدائرة ١١ شرعى

مذكرة

فادفاع/ الدكتور إيهنايل بونس مدعى عليها ثانية

ضد

الأستاذ/ صميحة عبد الصمد المحامى وآخرين مدعين.

فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣ شرعى كلى الجيزة

المحدد نظرهما جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣

الوقائع:

أقام المدعون - وهم نفر من أهاد للناس - الدعوى المائلة بطلب تفريق المدعى عليه الأول، زوج المدعى عليها

هذا هو الحديث وهذا هو أصل الموضوع وفرعه..

فالدعوى المائلة، نصيبها من القانون قليل، وأهدافها خارج المحاكم أكبر وأعظم، وما استعمال القانون ودعاوى الحسبة والمحاكم، إلا أدوات لتحقيق أهداف غير قانونية وغير مشروعة.. على النحو الذي سيبين فيما بعد ..

وما أننا قد أجبرنا على التلوج في ساحات المحاكم، فلا سبيل لنا ولا ملاذ لحمايتنا إلا القانون والدستور.. ويبقى الحديث عن ملازمات الدعوى وظروف رفعها والغايات الحقيقية منها ولها، حديثاً تالياً - رغم أهميته - يتجهز إلى الصفحات الأخيرة من هذه المذكرة.. وإلى لما فيها ولما ستجده المحكمة من أسباب أفضل، سيحقق للمدعي عليهما معاً السلام والأمان والعدل والحق..

الدفاع

وقبل إيداء الدفاع الموضوعي، ينضم الدفاع عن المدعي عليها الثانية إلى كل الأساتذة المحامين الحاضرين في هذه الدعوى عن المدعي عليه الأول وعن لفصوص المتدخلين، في كل ما أبدره من دفوع ودفاع، باعتبار أن الدفاع في هذه الدعوى وحدة واحدة تستهدف بكل شخصها الوصول إلى إعمال صحيح القانون برفض الدعوى..

ويعد:

أولاً: تمسك المدعي عليها الثانية، وهي زوجة المدعي عليه الأول، بالدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة ولانعدام المصلحة القانونية المشروعة..

فهؤلاء المدعون، فيما قاموا به من تطفل على حياتها الشخصية وحرمتها، وفيما زجوا أنفسهم فيه وزجوا بها فيه من

حديث عن أدق أمورها الخاصة، بطلب تفريق بينها وبين زوجها، لا يقوم على سد من قانون أو من شريعة، وليس لهم صفة فيما يتمسكون به، فردة زوجها أمر غير قائم ولا سد عليه، بل ولا مجال أو مبرر لديها للحديث فيه والخوض به، وهم - هؤلاء المدعون - لا يمكن صفة تتيح لهم إقامة مثل هذه الدعوى أو تبرير لهم الحديث فيها، ودعاوى الحسبة، تلك التي تبيح الدفاع عن حقوق الله، لا تصلح وسيلة لهم أو تمنحهم صفة قانونية تمكنهم من إقامة مثل هذه الدعوى..

فقد نصت المادة الثالثة من قانون المرافعات على أنه، لا يقبل أي طلب أو دفع لا يكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة بقرها القانون،

ومن ثم فقد تطلب القانون لقبول الطلب أو الدفع:

توافر المصلحة لصاحبها، بل وتكون مصلحة يقرها القانون..

وليس في الأوراق - بخصوص الدعوى المائلة - أي مصلحة قائمة للمدعين، يدافعون عنها بإقامة هذه الدعوى، فالادعاء بأن مصلحتهم القائمة والمبررة لرفع الدعوى هي «الدفاع عن حق من حقوق الله» ليست ظاهرة في الأوراق، لأنه وحتى تتوافر لهم هذه الصفة ألا وهي أنهم المدافعون عن حق من حقوق الله، لا بد لهم أن يثبتوا أن هناك من ينتهك ذلك الحق و يخالفه وهو مالم يثبت في هذه الدعوى - مع الاحتفاظ بكافة حقوقنا في مناقشة وبعض ما قد يجد ويشبث أثناء تداول هذه الدعوى - فالمدعي عليه الأول ليس بكافر أو مرتد أو مشاير لدنيه، بل هو مجرد تفرأض، يجاهد المدعون من أجل إثباته - ولم يثبت - ومن ثم تتعدم مصلحتهم القانونية التي تبيح لهم قانوناً إقامة الدعوى مما يجعل عدم قبولها أمراً

يصانف صحيح القانون.. لكن لهم مصلحة واقعية، تلك التي يخفونها عن المحكمة في أوراقهم يدعون بغيرها، والتي يستخدمون القانون والمحكمة والدعوى ذاتها لتحقيقها، وهي منع المدعي عليه الأول من التدريس في الجامعة.. وما نقره هذا ليس استنتاجاً أو تصوراً بل هو الحقيقة المتوارية وراء كل الإدعاءات غير الحقيقية الملتفة..

وهو ما ورد بالنص على لسان المدعي الأول وعبر عنه بوضوح في حديثه لمجلة المصور الصادرة في ١٩/١٢/١٩٩٣ عدد رقم ٣٦٠٦ ص ٦٠ - إذ قال، لم يكن أمامي من وسيلة لكي أثبت قانوناً وبحكم قضائي ارتداد الدكتور نصر لى نفسه من التدريس في الجامعة، إذن هذا هو الهدف الذي بسببه أقام المدعي الدعوى المائلة، وهذه هي المصلحة القائمة التي دفعته لإقامة الدعوى المائلة لتحقيقها..

فهذه هي المصلحة الحقيقية والدافع لهم على إقامة هذه الدعوى ولكن هل هي مصلحة مشروعة يقرها القانون، هل يقر القانون أن يستخدم المدعون كوسيلة - بزمع الادعاء بدفاعهم عن الدين وعن حقوق الله - ليس لخرض إلا منع المدعي عليه الأول من التدريس في الجامعة، أي منعه من عمله المشروع.. الإجابة واضحة لا تحتاج إلى طويل الحديث، فلك المصلحة التي هي المحرك الرئيسي، والدافع الحقيقي والوحيد للمدعين، غير مشروعة ومخالفة لصحيح حكم القانون.. فهي مصلحة لا يقرها القانون، لأنها ترمي إلى تحقيق أهداف غير مشروعة وهي منع المدعي عليه الأول من ممارسة عمله الذي يقوم به في الجامعة..

وما دام غرضهم من رفع الدعوى وإقامتها، هو استخدام حكم هذه المحكمة،

نصر حامد أبو زيد



عن أحكام الإسلام، إما بإقراره، أو في وثيقة رسمية وعلى نحو لا مجال لمحتمه، فاعتبرته المحكمة العليا قد ارتدت، وطبقت عليه التفریق..

ولكننا في هذه الدعوى، أمام حالة مختلفة ووقائع مغايرة، فالمدعى عليه الأول أستاذ جامعي مسلم، يدين ومنذ قرابة العشرين عاماً في قسم اللغة العربية، للدراسات الإسلامية، متخصصاً في علومها، باحثاً في أحكامها، لم ينكر إسلامه أو يخرج عنه، أو يجهز بانتقامه إلى غيره، بل يتمسك به ويدافع عنه باجتهادات لم تلق قبول بعضهم للاختلاف مع مضمونها، فاعتبروا كتاباته، هي ذاتها دليل ريقه، وهو دليل ولم فاسد، لأنه رأى متصف شخصي. أيا ما كان تقديرنا لذلك، فإن المحكمة ونحن

بصد هذه الدعوى، يمتنع عليها للتفريق في نفس المدعى عليه الأول، لما أعلنه وكرره بتمسكه بدينه والتزامه به. فإن كان الحال كذلك، فغرد إلى تكرار أن الاستشهاد بأحكام النقض ساقطة إلهياً، يكون غير ملائم وغير ممكن لأن تلك الأحكام - وطبقاً لوقائع الدعوى التي صدرت فيها - ارتكبت على ردة ثابتة «بتغيير الدين أو إنكاره أو ثبوت الخروج عليه بإقرار أو وثيقة رسمية، للحكم بالتفريق، لذا يلزم تكرار أنه قياس مع الفارق، فمحكمة النقض لم تبحث عن ثبوت الردة ولم تعالج إثباتها، بل فسر دورها على الحكم بما ترتب على ثبوت ذلك بعد ثبوته..

وبإعمال ما تقدم على وقائع الدعوى، تكون هذه الدعوى - دعوى التفریق بين الزوجين - قد رفعت قبل الأوان، لعدم إقرار المدعى عليه الأول بتغيير دينه أو خروجه عنه، بل يتمسك به برفاعة عنه والتزامه بأحكامه.. وهو أمر لازم ثبوته للحديث، بعده ولا حقاً عليه عن دعوى التفریق..

كمالها وسياقتها المكتمل لغزوت المعاني وتمتد الاستطاق، لكلمه عن عمد شوهوا ما يقوله وصولا إلى نتيجة لا يمكن الوصول إليها لو استقام عرضهم..

وما دام القانون المصري لا يعرف سبيلاً، ولم ينظم طريقاً للقول بردة أي مواطن، وما دام إثبات الردة أمراً ليس موطئاً بهذه المحكمة تناوله، وما دامت الردة علة التفریق، وما دامت الردة غير ثابتة وغير ممكنة الثبوت إلا بالإقرار - من الشخص المصوبة إليه - أو بوثيقة رسمية ثبتت خروج ذلك الشخص عن الإسلام وخسوله في دين آخر - وهذا وذلك لم يحدث.. فنكون العلة متنفذة، ولئن انتفت العلة «الردة»، استحالت التفریق «النتيجة اللاحقة لثبوت الردة»..

ولا ينال من ذلك ما أورده المدعون من إشارة إلى بعض من أحكام محكمة النقض، فذلك الأحكام تعالج غير ما نحن بصدد، ولو أنه يشبهه، والشبه غير المطابق والمتمثل، فهم قد أوردا الإشارات إلى تلك الأحكام للقياس بأحكامها على وقائع الدعوى، لكن وكما يقال في مثل هذه الحالات قياس مع الفارق، لأن المدعين وعلى ذلك النهج يسوون، بطريقة «لا تقرروا الصلاة، فذلك الأحكام تفرق بين أزواج غير أحدهم دنه وخرج

بعد صدوره ليس لإحكام التفریق بين الزوجة وزوجها - كما يدعون دفاعاً عن حكم الله وحقوقه - بل لمنع المدعى عليه الأول من العمل بالجامعة.. فقد باتت مصالحهم الفنية تلك التي - وبعد وضحها - تحول بينهم وبين مباشرة هذه الدعوى لأنها مصلحة غير مشروعة لا يقرها القانون، مما يجعل الطعن بعدم قبول دعواهم - والى مدى من المدعى عليها الثانية - أمراً يصادف صحيح القانون وخلفاً بالقبول..

قال تعالى «هل نلتكم بالأخسرين أصلاً»، الذين مثل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا، سورة التكهف: ١٨ - ١٩ - صدق الله العظيم..

ثانياً: تلمس المدعى عليها الثانية من المحكمة الموقرة التفضل برفض الدعوى وإلزام رافعيها بالمسروفات وأنساب الصحامة على سند من:

أن أحكام القانون المصري جاءت خلواً من أي نص يبيح لأية جهة أن تحكم على ما يعتقد المواطن تقييماً وحقاً عن مواطن نفسه وسرلارها وصولا إلى صحة إيمانه أو كفره أو ارتداده..

فالقانون المصري لا يعرف معنى للردة ولا كيفية إثباتها، فإن كان الأمر كذلك، فإن هذه المحكمة مسيجة بلصوص القانون الصحيحة، يمتنع عليها البحث عن ردة المدعى عليه الأول من عبدها، سيما أنه لم ينكر دينه أو يدعى خروجه عنه، أو انقلابه عليه..

بل إن المدعين، وهم بصد إثبات دعواهم، ارتكزوا على مقتضيات من بعض كتابات المدعى عليه الأول، باجتهادها عن سياقاتها، محارفين بذلك الخلط المتعمد، للوصول إلى ما يستحيل الوصول إليه، استنتاجاً للمدعى عليه الأول بما لم يقله، بارتداده وخروجه عن الدين.. ولو أنهم عرضوا أعماله في

فذلك الإدخال لمؤسسة الأزهر إنما يعد عملاً دعائياً، شأنه شأن كل الأحاديث الصحفية والمقابلات الصور التي تتم خارج قاعة الجلسة وفي ردهات المحكمة، لا علاقة له بصحيح القانون، لاتعمال شروط صحة الاختصاص، تلك الشروط القانونية التي لا تعرف المحكمة إلا الحديث عنها وفيها...

الثاني - أنه إذا كان للقانون المصري، لم يعرف سبباً لإثبات الردة، بل ومنع على مؤسساته القضائية الخوض فيها، واكتفى بأن نظم ما يتبع ثبوت تلك الردة - بالطرق سائلة البيان - من أحكام، فهو قد منع ذلك الأمر والخوض فيه على كل المؤسسات والأشخاص، فليس لأية جهة كانت أن تدفع في النفوس بحثاً عن صحيح المعتقد سواء تم ذلك بإبداء الرأي الشرعي أو غيره، فما دام القانون لا يعترف ذلك الأمر ولم ينظمه، فليس لأحد الانتفاخ على إرادة المشرع، للوصول إلى ما حجب القانون الخوض فيه بأي مسمى أو تحت أي زعم... والقانون المصري هذا كان مخالفاً مع أحكام الدستور الحامي لحرية العقيدة وحرية الاعتقاد...

ومن ثم فإن أية محاولة للوصول إلى إثبات - ما يسمى بالردة - قسراً باستطاعت المراد إثباته عليه وصولاً إلى تأكيدها باستطاعت الآخرين وصولاً إلى النتيجة نفسها إنما يعد عملاً مخالفاً للقانون وللدستور، ولا يجوز الخوض فيه انتفاخاً وأحكام صحيح القانون واحتراماً لنصوص الدستور...

ويلاحظ هنا أن المدعين، ورغم انتباههم إلى ما تقدم حاولوا في عريضة دعواهم الرد على ذلك بالقول إنه، لا يصح التذرع في هذا الخصوص بأن الدستور يكفل حرية العقيدة فهذه مقولة حق يراد بها باطل وقد استقر القضاء

في مذكرة دفاعه والذي يدفع فيه بعدم جواز إحالة الدعوى للتحقيق باعتبار أن الاعتقاد الديني مسألة نفسانية، لا يسوغ لقاضي الدعوى اللطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها أو دوافعها «وأيضاً أن الإسلام يكفي فيه مجرد النطق بالشهادتين والإقرار به دون حاجة إلى إظهاره رسماً أو إعلاناً».

ومادم المدعى عليه الأول، قد أقر وما زال بإسلامه، فلا مجال لإحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خلاف إقراره.. والقول بغير ذلك خطأ بين ومخالفة صريحة لأحكام صرح للقانون..

يبقى لنا حديث قصير من باب التزديد وهو حديث أقاض فيه الإلزام ألا وهو اختصاص شيخ الأزهر من المدعين بغرض - طبقاً لما ورد في صحيفة الإدخال - إيداء الرأي الشرعي في أقوال المدعى عليه الأول نصراً حامداً أبو زيد السبئية في هذا الإعلان وفي غيرها مما تضمنته كتبه سائلة البيان ولنا في هذا قولان:

الأول - الإشارة إلى نص المادة (١١٧) مرافعات وما بعدها، بحثاً عن صحة الاختصاص الذي قام به المدعون، وإن نظيل هذا فالمحكمة أدنى بصحة شروط الاختصاص، وهي غير متوافرة في حالة اختصاص الأزهر، لأنه لن يصدر عليه الحكم بالتفريق، أو يصدر مواجهته، ولأنه لن يقدم ما تحت يده وتعرض الوصول إليه إلا بإدخاله في الدعوى، فالأزهر وطبقاً لصحيفة الإدخال، طلب منه إيداء الرأي، وللخصم لا يبدى آراءه، ولا يجوز هنا القول بإدخاله في الدعوى باعتباره خبيراً ممنوماً به تقديم الآراء وتحرير التقارير، لأن الخبراء لا يدخلون في الدعوى ولا يقرروا أملاً فيها.. ولأن المحكمة لم تقض من تلقاء نفسها بإدخاله، لاتخدام صله بالدعوى..

ولا يجدي لرد على هذا، ولا يدل عليه، وما يحاوله المدعون، ألا وهو إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات ردة المدعى عليه الأول مستخدمين الاستشهاد بأراء بعض الفقهاء أو الشيوخ، أو من يرونهم متخصصين للحكم بردة الآخرين، وهم هؤلاء الذين يرى فيهم - للمدعون - حكماً على اجتهادات المدعى عليه الأول وكتابات.

وعلياً هنا أن نتذكر ما قاله علماء الفقه في المدرسة المتكسرة وقت أمر الخليفة المستعصم بأن يقصروا دروسهم على أقوال الأئمة قبلهم ولا يدرسوا كتاباً من كتبهم لتلاميذهم.. وقتها قال شهاب الدين الزيناني أستاذ المذهب الشافعي وعبد الرحمن اللماقي أستاذ المذهب الحنفي «إن المشايخ كانوا رجالاً زحواً رجالاً، أي جميعهم بشر لهم الملكات نفسها والقدرات والعلم، ومكة الاجتهاد..

فمن هم هؤلاء الذين يمكنون، وفقاً لأرائهم أو علمهم، أن يحكموا على علم المدعى عليه الأول باعتباره كفاً أو ردة، أنيسوا رجالاً بشرًا مثله، قد يصيبون وقد يخطئون، مثله مثلهم مثل كل البشر..

وفي هذا نحول إلى مذكرة الأستاذ/ خليل عبد الكريم، فيما استشهد به وأوردته من أراء فقهية وأحكام قانونية، تنتهي جميعها إلى عدم جواز الإتيان على شهادة هذا أو ذاك لإثبات ردة أو تأكيد كفر، وذلك باستبطاط تلك المعاني على خطورتها وشدة إثارتها - مهما كانت درجة علم المستبسط أو تصوره لعلمه - من اجتهادات علمية لاخر، يمسك بيده ويأمره واجتهاداته ويوجه نافيًا عنها للتناقض مع الإسلام، بل يراها - وله أجران إن أصاب - صحيح الإسلام...

وفي هذا الشأن أيضاً نحول إلى الدفء المبدى من الأستاذ/ أحمد عبد الحفيظ

نصر حامد أبو زيد



الحكمة، بالمثل يتبرقهما على منذ سبق مناقشته، إنما كانوا يستهدفون غير ما يظهرون، ممارسة لإرهاب على المدعى عليه الأول، عله يصمت ويكف عن اجتهاده في عمله، فإن لم يصمت فممارسة لتخريض الآخرين عليه، هؤلاء الثائبة عقولهم والذين يتصورون أنهم يمكنون الحق ليس في الاختلاف مع الآراء، بل في نفى المخطئين ومصادرة آرائهم، إما بالإسكات القسري والحيلة بينهم وبين الوجود سواء تم ذلك بالنفي العلني، مغلما يستهدف المدعون من حرمان المدعى عليه الأول من عمله في الجامعة، بحرمان تلاميذه من علمه، أو بالتصفية الجسدية والقتل والأمس مازال قريبا) ..

وهو عمل لا شأن للقانون به، بل هو خروج على القانون ذاته وعلى الشرعية نفسها ..

فما يستهدفه المدعون، عمل سياسي، يطمحون به لسيادة وسيطرة منهجهم - بما فيه وما عليه - قسراً على المجتمع .. وإذا كانوا اليوم يطالبون بالتفريق جزاء الردة - غير الثابتة وغير المتحققة - ففداً سيطلبون بالقتل جزاء الردة، مؤيدين بقوانين جاهزة، سبق لها أن صاحبت طلقات الرصاص وباركتها ..

إن الدكتور/ نصر حامد أبو زيد - المدعى عليه الأول - أستاذ متخصص في مادته، غزير في إنتاجه، عالم في مجاله، وكما لاقي العلماء من عدت الجاهلين واقتنائهم، لكن ولأنه لا يصح إلا الصحيح لا يبقى إلا قول الله تعالى «خذ السفرو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين» سورة الأعراف (١٩:٧) وقوله تعالى «وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً» سورة الفرقان (٦٢:٢٥) صدق الله العظيم ..

وجهة نظر المدعين ويحول بين أي شخص كائناً من كان، أن يشق صدره بحثاً عن مكون لم يعجز عنه بل ويعجز عن غيره، لأن هذا وفي هذه الحالة، يكون ذلك الأخير يرتكب اعتداء على الدستور وعلى ما يحميه من حرية للفكر ..

ولقد هذا الإشارة إلى أن التمسك بالقواعد القانونية الصحيحة، لا يعنى بالضرورة الوصول إلى نتائج قانونية صحيحة إذ كم نرى من يتكبرون قواعد قانونية مجردة صحيحة، لكن عند إعمالها على هذه الواقعة أو تلك، يستخلصون منها ما يخالفها وما يناقضها وما يفتيها في ذاتها ..

لذا ليس كل صحيح القول، يراد به صحيح للجنة ..

لذلك ولكل ما تقدم، ولما سيحدثه الزملاء أعضاء هيئة الدفاع من أسباب أفضل، ولما ستحصل إليه المحكمة من أسانيد أقوى تلتزم المدعى عليها الثانية الحكم برفض الدعوى ..

ولكن تبقى كلمة أخيرة - حول ما يحدث كله ..

إن المدعين فيما قاموا به بالرجوع بالمدعى عليهما الأول والثانية أمام هذه

المصري بجميع درجاته استغفاراً مطلقاً على أن أعمال آثار الردة حسبما تقررت في فقه الشريعة الإسلامية ليس فيه ما يخالف أحكام الدستور وليس فيه أي مماساس بحرية العقيدة أو المساواة بين البشر في الحقوق والواجبات وذلك أن هناك فرقاً بين حرية العقيدة والآثار التي تترتب على هذا الاعتقاد من الناحية القانونية، فكل فرد حر في اعتناقه الدين الذي يشاء في حدود النظام العام أما النتائج التي تترتب على هذا الاعتقاد فقد نظمها القوانين ووضعت أحكامها، فالمسلم يطبق عليه أحكام الشريعة الإسلامية، ثم استطرد وانتهى إلى أنه «على ذلك تكون أحكام الشريعة الإسلامية فيما يتعلق بالمرتد عن الإسلام هي الواجبة التطبيق باعتبارها قاعدة مطلقة بالنظام العام على ما سبق بيانه وليس فيها مماساس بحرية العقيدة أو المساواة بين المواطنين ..

إن المدعين في ردهم التزموا بمنهجهم الواضح في صدر المريضة، ألا وهو إلى علق الكلمات واستنطاقها بغير ما تعنى وتقصود ..

ويصرف النظر عن الرأي في أن أحكام الشريعة الإسلامية هي الواجبة التطبيق على المرتد، ويصرف النظر عن أن ذلك يتفق وأحكام الدستور طبقاً لوجهة نظرهم، فالخلاف الأصلي والجهري: من هو المرتد، وهل المدعى عليه الأول كذلك أم لا ...

ويمكننا أن نساير القول - من باب الجدال العقلي ليس إلا - إنه إذا أعلن شخص ارتداده بتغيير دينه بإقراره أو برؤية رسمية غير قابلة للدحض، فليطبق عليه ما يطبق وقتها ..

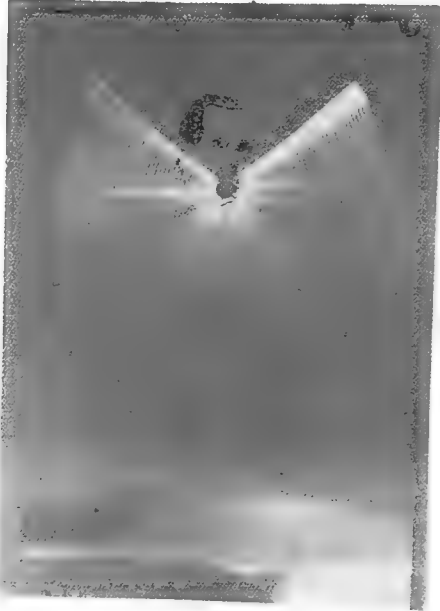
لكن المدعى عليه الأول ليس كذلك، ومن ثم فتمسكه بعقيدته وإعلانه إسلامه يفتي عنه أي تطويق لأية أحكام من

المحكمة الموقرة

ما زال الحديث في القانون قليل؛ ولكن ما يحدث فيه من القانون كثير..
لذلك ولكل ما تقدم
تلمس المدعى عليها الثانية، وهي
تلمسك بزوجه المدعى عليه الأول، نافذة

عنه ما يريدون إثباته، غالبية عنه ما
يضمرة وما يظهره، متينة من صحيح
إسلامه وفرة إيمانه، مدركة صحة ما
يسمى إليه من إعلاء لصحيح الإسلام،
موقنة مشقة الجهد الذي يبذله والعمل
الذي يقوم به، تلمس من المحكمة

الموقرة رفض الدعوى وإلزام رافعيها
بالمصروفات وأتداب السحابة. ■
وكيلة المدعى عليها الثانية
أميرة بهي الدين
السامية



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع نيسيل المالى



ذلك من المقاصد التي لا تسلف مع مشروعية المسبة كالتحايل لإعادة النظر في قضية طلاق سبق الفصل فيها بين الزوجين.

وقد استند السيد/ وزير الحفانية في إسقاط هذا التشوُّد إلى المادة/ ٢٨١ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية التي فوضت وزير العقليات في وضع اللائحة التنفيذية للمحاكم الشرعية وتحديد إجراءات نظر الذموى وتلصص المادة سالفة الذكر على أنه:-

(يضع وزير العقليات لائحة الإجراءات الداخلية بالمحاكم الشرعية ويتخذ كافة الإجراءات اللازمة لتنفيذ هذه اللائحة) وماذا ما تقدم أن قضاه الأحوال الشخصية مقيد قبل دعوى التفريق بطريق المسبة بانتظار ورود

الدكتور/ زكريا الهوى استناداً لشرعية الإسلام بكافة الحقوق جامعة القاهرة نص هذا المنشور في كتابه الأحكام الأساسية للأسرة الإسلامية ص ٩٤ هامش:-

١- وقد ورد فيه الآتي:

إصلاطات للتفريق بين الزوجين بطريقة المسبة، يجب أن تعال بمجرد تقديمها إلى المحكمة على الوزارة لتقوم بعمل التفريجات التمهيدية اللازمة ثم تعاد الإعلانات للمحكمة مرفقاً بها أوراق التحريات، لتستعين بها المحكمة في تقدير النزاع المطروح أمامها حتى قدره، وفهمه على حقوقه من أن هذه الدعوى يراد بها حقوقة دفع المنكر أو لا يراد منها إلا التشهير بالزهر أو الانتقام منه أو غير

محكمة الجيزة الابتدائية الدائرة/ ١١ شرعى كلى الجيزة

الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣ جلسة ١٦/١٢/١٩٩٣

مذكرة بأقوال د/ نصر حامد أبو زيد وأخرى مدعى عليهما

نص

الأستاذ/ محمد صميحة وأخرون

مدعين

الدفع بتأجيل نظر الدعوى أو وقف نظرها حتى ورود تحريات وزارة العدل؛

بتاريخ ١٩١٨/١٢/٣ أصدرت وزارة العقليات منشوراً رقم ٣٥ لسنة ١٩١٨ بشأن دعاوى التفريق حسبية، وقد أورد

(لا يقبل أى طلب أو دفع لا يكون صاحبه مصلحة قائمة بقراءة القانون) وهي ولجنة التطبيق على جميع الدعاوى التى كانت من اختصاص المحاكم الشرعية وأصبحت من اختصاص المحاكم الوطنية وهذه المحاكم لا تعرف دعوى الحسبة وليس فى نصوص اللائحة الشرعية ما يشير إلى جواز رفعها..)

ثم ردت محكمة النقض على هذا السبب من أسباب الطعن قائم على الدفع بعدم سماع الدعوى بالآتى:

دعوى الحسبة تكون المصلحة فيها هو حق الله أو فيما كان حق الله فيه غالباً كالدعوى وبإثبات الطلاق البائن والتفريق بين الزوجين زواجهما فاسد وجمهور الفقهاء أجمع على عدم تقيدها بشرط الإذن أو التفويض من ولي الأمر.. ولم يرد فى قضاء النقض أى إشارة بعدم تقيد القضاء فى الأحوال الشخصية بوجود قيام وزارة العدل بإجراء التحريات حول جدية الدعوى قبل النظر والفصل فيها.

أى أن المنشور رقم ٣٥ لسنة ١٩١٨ ما زال سارى المفعول ومن ثم فإن المدعى عليها يتمتعان به.

لذلك

ومع حفظ الحق فى الدفاع الموضوعى وكافة الحقوق الأخرى نصمم على الدفع الوارد بصدر هذه المذكرة ■

وكيل للمدعى عليها

أحمد نبيل الهلالي

المعلمى بالنقض

ولى الأمر، ويظل مع ذلك أثر المنشور سارى المفعول فى شأن وجوب إحالة الدعوى بعد إقامتها إلى وزارة العدل لإجراء التحريات.

ونسندنا فيما نقول هو أسباب الحكم الصادر من محكمة النقض سالف الذكر وقد ورد بها الآتى:-

«حيث إن حاصل السبب الثانى أن الطاعنين نفعاً بعدم سماع الدعوى لانعدام المصلحة فيها ولعدم استئذان وزارة العدل فى رفعها وقضى الحكم المطعون فيه برفض هذا الدفع مستنداً فى ذلك أن الدعوى مرفوعة حسبة وبحق من حقوق الله ويجوز لأى فرد رفعها إزالة لاعتبار ومعلماً للضرر والمصلحة مفترضة فى رفعها ولا يمنع من سماعها تطورات وزارة العدل بضرورة استئذائها فى رفعها وهذا من الحكم خطأ ومخالفة للقانون،

إذ وضع أن المحاكم الشرعية كانت تسمع دعاوى الحسبة وفقاً للأحكام الشرعية إلا أن هذه المحاكم ألغيت وأصبحت المحاكم الوطنية هى المختصة بالنظر فى منازعات الأحوال الشخصية وهى تنظرها وفقاً لأحكام قانون المرافعات فيما عدا الأحوال التى وردت بشأنها قواعد خاصة فى لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والدعوى المطعون عليها يحكمها قانون المرافعات وقد نص فى المادة الرابعة منه على أنه:

تصريات وزارة العدل حول مدى جدية الدعوى المطروحة.

والمنشور المتقدم لا يقيد الحق فى إقامة دعوى الحسبة لأن: (جمهور الفقهاء أجمع على عدم تقيد الحسبة بشرط الإذن أو التفويض من ولي الأمر).

نقض ٦٦/٣/٣٠ - مجموعة/ ١٧ ص ٧٨٢.

ولذلك فنحن لا نستند إلى أحكام هذا المنشور للدفع بعدم جواز سماع الدعوى. إنما نستند إلى هذا المنشور لطلب وقف نظر الدعوى وإحالة صحيفة الدعوى إلى وزارة العدل والانتظار حتى ترد تصريحات وزارة العدل حول جدية الدعوى.

ومنشور وزارة العدل قد استهدف إرساء ضمانات لامن سير العدالة وقد أصدرت وزارة العدل هذا المنشور فى حدود صلاحيتها فى اتخاذ كافة الإجراءات اللازمة لتنفيذ لائحة المحاكم الشرعية.

ولا يتقدم فيما تقدم ما قضت به محكمة النقض فى حكمها الصادر فى ٦٦/٣/٣٠ برفض الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ (مجموعة النقض جلسة ٦٦/٣/٣٠ - ٧٨٢)

ذلك أن حكم النقض المذكور لم يهدر أحكام المنشور ٣٥ لسنة ١٩١٨ وإنما كل ما قدرته محكمة النقض أن هذا المنشور لا يجرم إقامة دعوى الحسبة للتفريق ولا يعلق إقامة هذه الدعوى على إذن من

ف

نصر حامد أبو زيد

نص الحكم برفض الدعوى



وثيقة

حيثيات الحكم فى قضية
نصر أبو زيد:

لانتفض فى ضمانر العباد

بسم الله الرحمن الرحيم

باسم الشعب

حكم

محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال
الشخصية وللولاية على النفس، الدائرة
(١١) شرعى كلى الجيزة بالجلسة
المنعقدة علناً بسرائى المحكمة فى يوم
الخميس الموافق ١٩٩٤/١/٢٧ .

برئاسة السيد الأستاذ/ محمد عوض الله

رئيس المحكمة

وعضوية الأستاذين/ محمد جندى

ومحمود صالح القاضيين

وحضور الأستاذ/ وائل عبد الله

وكيل النيابة

وحضور الأستاذ/ محمد على محمد

سكرتير الجلسة

صدر الحكم الآتى فى الدعوى رقم

٥٩١ لسنة ١٩٩٣ شرعى كلى الجيزة:

تفريق بين زوجين .

المرفوعة من/

١ - محمد صميذة عبد الصمد

٢ - عبد الفتاح عبد السلام

٣ - أحمد عبد الفتاح

٤ - هشام مصطفى

٥ - أسامة السيد

٦ - عبد المطلب محمد

٧ - المرسى المرسى (مدعين)

ضد/ ١ - نصر حامد أبو زيد

٢ - إتهال يوتس (مدعى عليهما) .

المحكمة

بمد سماع المرافعة ومطالعة الأوراق
ورأى النيابة والمدولة:

حيث تخلص واقعات الدعوى فى أن
المدعين عقدوا خصوصتها بموجب
صحيفة موقعة من أولهم، وهو محام،
أودعت قلم كتاب هذه المحكمة بتاريخ
١٩٩٣/٥/١٧ وأعلنت إدارياً للمدعى
عليهما فى ١٩٩٣/٥/٢٥ . طلبوا فى
ختامها سماع المدعى عليهما الحكم

بالتفريق بينهما والزام المدعى عليه الأول بالصروفات بحكم مشمول بمبادئ النفاذ.

وذلك على سند مما حاصله أن المدعى عليه الأول ولد في أسرة مسلمة، ويشغل وظيفة أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلادة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ومتزوج من المدعى عليها الثانية وأنه قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقاً لما رأه علماء عدول كُفراً بخبره عن الإسلام. الأمر الذي يثير معه مرتدًا ويحث أن تطبق في شأنه أحكام الردة. ومن ذلك

١ - ما نشره في كتاب بعنوان «الإمام الشافعي وتأسيس الأندلس الوسطية»، وقد أعد الدكتور حميد كلية دار العلوم تقريراً عن هذا الكتاب وذكر في مسئله أنه يمكن تلخيص محتواه في أمرين: الأول: الهداية الشديدة لنصوص القرآن والسنة والدعوة إلى رفضها وتجاهل ما أتت به، والثاني: الجبهات المتراكمة بموضوع الكتاب الفقهي والأصولي.

٢ - أن المدعى عليه الأول طبع كتاباً عنوانه «مفهوم النص - دراسة في علوم القرآن»، ويقوم بتدريسه للفرقة الثانية بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، وأن هذا الكتاب قد انطوى على كثير مما رأه العلماء كُفراً بخرجه صاحبه عن الإسلام وفقاً للتقرير الذي أعده أستاذ اللغة المقارن للمساعد بكلية دار العلوم في بحثه عن هذا الكتاب على النحو الموضح بصحيفة الدعوى.

٣ - من واقع كتب وأبحاث المدعى عليه وصله كثير من الدارسين والكتاب بالكثر لصریح، ومنها ما ورد بصحيفة الأهرام والأخبار والشعب وجريدة الحقيقة في الأعداد الميية بصحيفة الدعوى.

٤ - وأن المدعى عليه قد ارتد عن الإسلام وأن من آثار الردة المجمع عليها فقها وقضاه الفرقة بين الزوجين. ومن أحكامها أنه ليس لمرتد أن يتزوج أصلاً ولا بمسلم ولا بغير مسلم إذ إن الردة في محلي الموت ومنزلته. وأن المدعى عليه وقد ارتد عن الإسلام فإن زواجه من المدعى عليها الثانية يكون قد انقضى بمرور هذه الردة، ويتعين التفريق بينهما في أسرار وقت. وقبضوا سناً لدعواهم عشر حوافض مستندات: طويت الأولى على كتاب «الإمام الشافعي وتأسيس الأندلس الوسطية»، وطويت الثانية على العدد (١٢٥) من مجلة «القاهرة»، أبريل سنة ١٩٩٣. وطويت الثالثة على صورة ضوئية خطية للتقرير عن الكتاب المودع بالحفاطة الأولى منسوب للدكتور محمد بلتاخي حسن عميد كلية دار العلوم. وطويت الحفاطة الرابعة على كتاب «مفهوم النص» تأليف المدعى عليه والمشار إليه سلفاً. وطويت الخامسة على: كتب بخزانة: نقض مطاعن نصر أبو زيد، للدكتور إسماعيل سالم الأستاذ المساعد للغة المقارن بكلية دار العلوم وطويت السادسة على نسخة من كتاب: «نقد الخطاب الديني» تأليف المدعى عليه. وطويت السابعة على مجموعة من أعداد بعض الصحف اليومية المختلفة وتضمنت الحفاطة الثامنة تقريراً للدكتور إسماعيل سالم عميد المال بكلية دار العلوم بشأن كتب المدعى عليه، ومذكرة مشابهة لأستاذين بكلية الدراسات الإسلامية، تقرير للدكتور مصطفى الشكعة بشأن كتاب «مفهوم النص» تأليف المدعى عليه، تقرير آخر من بعض الأساتذة. وانطوت الحفاطة التاسعة على: صورة ضوئية من بحث للمدعى عليه. وطويت الحفاطة الأخيرة على: ١ - صورة ضوئية من حكم المحكمة الدستورية في الدعوى رقم ٧

لسنة ٢٠١٩٧٥ - صورة ضوئية من حكم النقض في الطعن رقم ٢٠ لسنة ٢٤ ق بجلسة ٢٠١٩٧٣/٣٠ - صورة ضوئية من حكم نقض بجلسة ١٩٦٨/٥/٢٩ في الطعن رقم ٢٥ لسنة ٣٧ ق.

وبجلسة ١٩٦٨/١٠/٩٣ حضر المدعى الأول عن نفسه ويصفه وكيله عن كل من المدعين الثالث والرابع بتوكيل، وعن المدعى السابع بتوكيل خاص مردود. كما حضر المدعيان الثاني والسادس، وقدم المدعى الحوافض الخمس الأولى مستقدمة البيان وطلب إدخال الأزهر ومحتة المحكمة بهيئة سابقة ومفسارة أجلًا لذلك لجلسة ١٩٩٣/١١/٤. وبذلك الجلسة حضر هيئة دفاع من المدعين وآخرين معهم وعليهم كما حضر عن المدعى عليها هيئة دفاع، وحضر نائب الدولة عن الخصم المدخل (الأزهر) وطلب المدعى الأول إحالة الدعوى للتحقيق لإثبات خروج المدعى عليه الأول عن أحكام الإسلام، وطلب دفاع المدعى عليهما والخصم المدخل أجلًا للاطلاع ومحتهم المحكمة أجلًا لجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥.

وبذلك الجلسة حضر المدعى الأول عن نفسه ويصفه وكيله عن باقي المدعين، وطلب إحالة الدعوى للتحقيق. كما حضر دفاع المدعى عليهما، ودفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم إعلانها في المدة القانونية، كما دفع بعدم اختصاص المحكمة ولأنها لا تختص بالنظر الدعوى لأن المحكمة لا تختص ولأنها لا تختص بالحكم على صحة إسلام مواطن وردته، كما دفع بعدم جواز إدخال الأزهر، وقدم مذكرة بدفاعه سلم صورته للخصم، وقدم حافظة مستندات طويت على قرار وزير الداخلية بإنشاء قسم شرطة ٦ أكتوبر وبذلك الجلسة حضر محام عن نفسه ويصفه وكيله عن نقيب وأعضاء نقابة

نصر حامد أبو زيد



المحامين عن المدعى عليهما كما حضر كل من دكتورة لولى مصطفى صوفى، الدكتور أحمد حسين الأوانى الأستاذان بكلية علوم القاهرة، متحضرين للمدعى عليهما بطلب رفض الدعوى، كما حضر عبد الله خليل المحامى عن نفسه وبصفته عن المنظمة الدولية لحقوق الإنسان خصماً متضاماً للمدعى عليهما فى طلب رفض الدعوى، وطلب المدعى الأول أجلاً للاطلاع والرد على الدفوع فمئحته المحكمة لجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦.

وبجلسة ١٩٩٣/١٢/١٦، وهى جلسة المرافعة الختامية، حضرت هيئة من المدعين وعليهم على النحو الموضح بمحضر تلك الجلسة، كما حضر عن المدعى عليهما هيئة الدفاع المبينة بذات محضر وقدم المدعى الأول عن نفسه وبصفته مذكراً بدفاعه من ثلاث صور لهيئة المحكمة تناول فيها شرح ظروف الدعوى والرد على الدفوع لمبدأة بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥، كما قدم رشاد سلام المحامى مذكراً بدفاعه للمحكمة وسلم سرورها للثبابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسة ودفع ببطان حضور المدعين بالجلسة، ومنذ بدء تداولها لانتهاه دورهم فيها برفع الدعوى، حيث لا يعتبرهم القانون خصوماً فيها، حيث إن الثبابة العمومية هى خصم المدعى عليهما فى دعوى النسبة كما دفع تأسيساً على ذلك ببطان إجراءات إبطال الأثر فى الدعوى لصدر تلك الإجراءات ممن لا يملك الحق فيها، وطلب الحكم برفض هذا الإدخال كما دفع ببطان كافة طلبات ودفاع ودفوع للمدعين حيث لا صفة لهم فى الدعوى وانضم له باقى هيئة دفاع المدعى عليهم فى طلب رفض الدعوى وطلبوا حجز الدعوى للحكم. وطلبت هيئة دفاع المدعين بضرورة إلزام الأثر بتقديم المستندات التى تحت يده باعتبار أن شيخ الأثر ملوط به

٢ - صورة ضوئية من حكم الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق أحوال شخصية جلسة ١٩٩٦/٣/٢٠.

٣ - مجموعة صورة ضوئية لبيانات المنظمة المصرية لحقوق الإنسان وبذلك الجلسة فوضت الثبابة العامة فى شخص ممثلها بالجلسة الرأى للمحكمة التى قررت أن يصدر حكمها بجلسة اليوم.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم اختصاص المحكمة ولائياً بنظر الدعوى، لأن المحكمة لا تختص ولائياً بالحكم على صحة إسلام مواطن أو رتبته، فإنه لما كان من المقرر أن لمحكمة الموضوع السلطة الثامنة فى تكييف الدفع وإسباغ التكييف الصحيح له دون التقيد بالمعارات التى أسبغها الخصوم، وإذا كان ذلك وأثراً له، فإن مبنى الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائياً ليس اختصاص جهة قضائية أخرى بموضوع الدعوى، وإنما هو امتناع المحكمة عن البحث فى عقائد الناس استناداً إلى ما يوجه إليهم من اتهام فى عقائدهم من آخرين، بما يكون معه حقيقة الدفع أنه بعدم قبول الدعوى، وليس دفعاً بعدم اختصاص المحكمة ولائياً بنظرها. وإذا كانت حقيقة الدفع بأنه كذلك فإن المحكمة ستناوله تالياً لتداولها الدفع المتعلق بانسداد الخصومة أمامها.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلام صحيحاً فى المدة القانونية، فإنه لما كان نص المادة ٦٨ من قانون المرافعات المعلقة بالقانون ٢٣ لسنة ٩٢ فقرتها الثالثة قد نصت على «ولا تعتبر الخصومة منعقدة فى الدعوى إلا بإعلان صحيفتها إلى المدعى عليه مالم يحضر بالجلسة، كما قضى بأن الخصومة كما تعتمد بإعلان صحيفتها

الصحافة على الدعوة الإسلامية، وأن المستندات المطلوبة تتعلق بالانزاع وهى مصادرة كتب المدعى عليه، ودفع ببطان تدخل المدخلين التضمائياً لانقضاء المصلحة بالنسبة لهم. كما قدم دفاع المدعى عليهما عدة مذكرات تناولت جميعها شرح ظروف الدعوى، وتنتهى بطلب رفض الدعوى لافتقارها إلى سندها من القانون، وقدمت العاصرة عن المدعى عليها الثانية مذكراً بدفاعها شرحت فيها ظروف الدعوى وإنهت فيها أيضاً إلى رفض الدعوى وقدم دفاع المدعى عليهما ثلاث حوافظ مستندات طويت الأولى منها على :

١ - صورة ضوئية لغضاب موجه لعميد كلية الآداب جامعة القاهرة بشأن اجتماع مجلس للغة العربية ومراق به تقرير لهذا القسم.

٢ - صورة ضوئية من تقرير لجنة مشكلة من مجلس كلية الآداب بشأن ترقية المدعى عليه وكذا تقارير وملاحظات بشأن أيضاً.

وطويت الحافظة الثانية على :

١ - صورة ضوئية من الفتوى رقم ٨٠ إدارة للفوضى والتشريع لوزارة الخارجية والعدل مؤرخة ١٩٦٠/٤/٤.

الأحوال الشخصية أو الوقت - التي كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس السنية - عدا الأحوال التي وردت بشأنها قواعد خاصة في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة لها، بما مراد أن نص للمادتين الأولى والخامسة من القانون رقم ٤٧ لسنة ١٩٥٥ قد أرسبها قاعدتين، أولاهما: هي فصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإجرائية التي تحكم مسائل الأحوال الشخصية، بحيث يخصص نطاق حكم المادة ٢٨٠ من اللائحة ترتيب المحاكم الشرعية فيما يحل فيه إلى أرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة، من القواعد التي تتصل بما يدرى من أمور تتعلق بتطبيق اللائحة ذاتها باعتبار أن الأصل في هذه اللائحة أنها لائحة إجرائية، وثانيتها المقاعدتين: أنه في المسائل الإجرائية كون قانون المرافعات المدنية والتجارية هو القانون العام الذي تطبق أحكامه على كل مسألة إجرائية لم يرد بشأنها حكم خاص في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو في أي قانون آخر.

وحيث إنه متى كان قضاء النقص المشار إليه لم يبين على مناقشة نصوص وأحكام المادتين الأولى والخامسة من القانون ٤٦٧ أو بيان كيفية إعمالها في التطبيق فإن إغفاله لهما مع قيامهما واستمرار سريانهما، وبوجب إنفاذ أحكامهما والالتفات عن أي قضاء يخالفها.

وحيث إنه فضلاً عما تقدم فإن للنقص المشار إليه بات بعد صدور دستور سنة ٧١ مخرجاً عن مواكبة البيئة التشريعية المصرية الجديدة في قمة هرمها، ذلك أن هذا القضاء إذ أطلق إعمال أرجح الأقوال في مذهب الإمام أبي حنيفة فيما يتجاوز حدود الإحالة التي تضمنتها المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية، وهي إحالة

على قواعد خاصة تعين الرجوع إلى أرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة، أي أن هذا القضاء خلص إلى أن حكم المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والذي جرى على أن تصدر الأحكام طبقاً للمدون في هذه اللائحة وأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة فيما عدا الأحوال التي نص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب أن تصدر الأحكام طبقاً لذلك القواعد. هذا يجعل من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية - وما تحيل فيها إلى أرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة - القانون العام في مسائل الأحوال الشخصية دون ما تفرقة في هذه المسائل بين قواعدها الموضوعية وقواعدها الإجرائية. لأن كان ذلك هو ما ذهبت إليه محكمة النقض إلا أن هذا القضاء بما خلص إليه عل هذا النحو، يتصادم مع أحكام القانون رقم ٤٦٧ لسنة ١٩٥٥، ثم إنه يستجلب للمغايرة بعد صدور قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ وبعد صدور الدستور المصري سنة ٧١.

بيان ذلك أن الأساس في التفرقة بين القواعد الموضوعية والقواعد الإجرائية التي تحكم مسائل الأحوال الشخصية قد أرسبها أحكام القانون رقم ٤٦٧ لسنة ١٩٥٥، حيث نصت المادة الأولى منه على أن: "تلقى المحاكم الشرعية والمحاكم القبلية لبقضاء من أول يناير سنة ١٩٥٦ وتصل الدعوى لمنظورة أمامها لناية ديسمبر ١٩٥٥ إلى المحاكم الوطنية لاستمرار النظر فيها وفقاً لأحكام قانون المرافعات وبدون رسوم جديدة.. الخ، ثم جاءت المادة الخامسة من ذلك القانون تقطع صراحة في بيان قصد الشارع في أن تخضع القواعد الإجرائية في مسائل الأحوال الشخصية لقانون المرافعات، حيث نصت على أن تتبع أحكام قانون المرافعات في الإجراءات المتعلقة بمسائل

للدعى عليه تتعد أيضاً بحضور المدعى عليه أمام المحكمة دون إعلان ومن باب أولى تكون الخصومة قد انقضت بحضوره بعد إعلان باطل (الطن رقم ٤٩٤٦ لسنة ٦٧ قضائية جلسة ١٦/١/٩٤ لم ينشر به).

وإذا كان ذلك، وكان المدعى عليها قد حضرا أمام المحكمة بوكلاء عنهم فأياً ما كان بطلان الإعلان فمحضورهما حق الغاية منه، ويكون الدفع في هذا الشأن قد نزل منزلاً غير مسحيب من الواقع والقانون، متعين الرض.

وحيث إنه عن الدفع المبدى من دفاع المدعى عليهما بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة للمدعين في هذه الدعوى، والوارد بمحضر جلسة المرافعة ومذكرات دفاع عليهما المقدمة بجلية النقض قد ذهبت في قضائها الصادر في الطعن رقم ٢٠ لسنة ٣٤ ق -أحوال شخصية، بتاريخ ٣٠ مارس سنة ١٩٦٦ إلى أن "الحق والدعوى به في مسائل الأحوال الشخصية - التي كانت من اختصاص المحاكم الشرعية - تحكمه نصوص اللائحة الشرعية، وأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة، وما وردت بشأنها قواعد خاصة في قوانينها هو أن الشريعة الإسلامية هي القانون العام الواجب التطبيق في مسائل الأحوال الشخصية. وعمل بال المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية تصدر الأحكام فيها طبقاً لما هو مدون بهذه اللائحة وأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة، فيما عدا الأحوال التي وردت بشأنها قوانين خاصة للمحاكم الشرعية، ومنها قانون الوصية وقانون الموارث، تضمنت قواعد مخالفة للأرجح من هذه الأقوال، فنصدر الأحكام فيها طبقاً لذلك القواعد. مودى ذلك أنه ما لم تنص تلك القوانين

نصر حامد أبو زيد



لسنة ١٦ في جلسة ١١/١٢/١٩٤٧، طعن ٣٤١ لسنة ٣٧ في جلسة ١٦/٥/٧٣، طعن رقم ١٢٦ لسنة ٣٥ في جلسة ١٢/١٢/١٩٧٢، طعن رقم ٨٠ لسنة ٥٠ في جلسة ٣/١٢/١٩٧٥. إذ كان ذلك وكانت الدعوى المثالة بكل ما اشتملت عليه من طلبات رفعت بحسبانها دعوى حسبة تستلزم إلى أحكام الشريعة الإسلامية، لم يدع رافعوها أن لهم في رفعها مصلحة مباشرة وقائمة يقرأها القانون، ولم تكن أحكام لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أي قانون آخر قد أوردت أحكاماً تنظم شروط قبول هذه الدعوى وأوضاعها، بما يكون الأمر في شأنها خاضعاً لقانون المرافعات المدنية والتجارية الذي لم ينظم بدوره أوضاع هذه الدعوى في أحكامه، وأنت هذه الأحكام على النحو المشار إليه نافية لقبولها مؤدية إلى القضاء بذلك، فإن الدفع بعدم قبولها يكون قد جاء على سند صحيح من القانون بما يحمي القضاء بإجابة المدعى عليها إليه.

وعن المصروفات شاملة مقابل أتعاب المحاماة فقد صارت لزاماً على رافعي الدعوى بحسبانهم خسروا غرم الدعاى وذلك عملاً بالمادتين ١/١٨٤ من قانون المرافعات والمادة ١٨٧ من القانون رقم ١٧ لسنة ١٩٨٣ في شأن المحاماة.

فهذه الأسباب

حكمت المحكمة/ بعدم قبول الدعوى وإلزام رافعها بالمصاريف ومبلغ عشرة جنيهات مقابل أتعاب المحاماة. ■

أمين السر رئيس المحكمة

ونص في المادة الأولى من مواد إصداره على إلغاء قانون المرافعات السابق رقم ٧٧ لسنة ٤٩ وعلى إلغاء كل حكم يخالف ما جاء فيه من أحكام، فإنه بذلك لم يمد من سبيل لصحة أية مسألة إجرائية إلا أن يكون لها سند في هذا القانون أو في أي قانون خاص آخر إذ كان ذلك وكان نص المادة الثالثة من هذا القانون قد جرى على أن لا يقبل أي طلب أو دفع لا يكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرأها القانون. والمصلحة القائمة التي يقرأها القانون في هذا الصدد هي مصلحة حماية حق من أبدى الطلب أو للدفع أو حماية مركزه القانوني الموضوعي، ويجب أن تكون هذه المصلحة مصلحة مباشرة، لأن المصلحة المباشرة هي مناط الدعوى بحيث لو تخلفت كانت الدعوى غير مقبولة (براجح الدكتور فتح والي - الوسيط في قانون القضاء المدني - طبعة سنة ٩٣ ص ٩٥ وما بعدها) الطعن نفسه رقم ١٥ لسنة ٣٦ في أحوال شخصية، جلسة ٢٧/١١/١٩٦٨، طعن رقم ٩٠

تكتصر على وجوب الأخذ بأرجح الأقوال في هذا المذهب، فما يحرض من أمور تتعلق بتطبيق هذه اللائحة الإجرائية، فإنه يكون في واقع الأمر قد أصحل موضوعاً أحد المذاهب التي تقوم عليها الشريعة الإسلامية (إعمالاً قضائياً) دون أن يصدر بها قانون، وإذا كان نص المادة الثانية من الدستور قد جرى على أن «الإسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع، وكان قضاء المحكمة الدستورية العليا قد استقر على أن الخطاب في هذا النص موجّه إلى المشرع، وليس مؤداه إعمال مبادئ الشريعة الإسلامية مباشرة وقبل صدور تشريع بها إذ لو أراد المشرع الدستوري جعل مبادئ الشريعة الإسلامية من بين القواعد المدرجة في الدستور على وجه التحديد، أو قصد أن يجري إعمال تلك المبادئ بواسطة المحاكم التي تتولى تطبيق التشريعات دونما حاجة إلى إفراها في لصوص تشريعية محددة مستوفاة للإجراءات التي عليها الدستور، لما أعوزه النص على ذلك صراحة» قضية رقم ٢٠ لسنة ١٩٨٥ في دستورية جلسة ٤ مايو، سنة ١٩٨٥، والقضية رقم ٧٠ لسنة ٦ في جلسة ٤/٤/١٩٨٧، ١٤١ لسنة ٤ في جلسة ٤/٤/١٩٨٧)، فإن ذلك القضاء يكون قد جاء في إطار بنية تشريعية تفسرت جذرياً بنصوص دستورية حاكمة وقضاء دستوري قوته الإلزامية هي قوة القانون.

وحيث إنه إذ صدر قانون المرافعات المدنية والتجارية رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨،



نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع

هريجة على حسن، نجاد البرعى



إقامتها وختم المدعون دعواهم بطلباتهم.

والدعوى نظرت حسبما هو مبين بمحاضرتها وكان محددًا لها جلسة ١٥ / ١١ / ١٩٩٣ وفيها قررت المحكمة التأجيل لجلسة ١٦ / ١٢ / ١٩٩٣ للمذكرات.

الدفاع

• لا يمكن الحديث عن هذه الدعوى بمعزل عما أحاط بها من ملاسبات وظروف ذلك لأن تلك الملاسبات والظروف هي التي تجعلنا نفهم لماذا أقام المدعون دعواهم، وما هو الغرض الذي ترمى إليه تلك الدعوى؟

- نقر مصر الآن بمرحلة غاية في الخطورة فالإرهابيون المتأسلمون المتطرفون قد استولوا المناخ الاقتصادية

• أقام المدعون الدعوى رقم ٥٩١ سنة ٩١ بصحيفة، قيدت بجدول المحكمة وأعلنت قانونًا وطلبوا في ختامها الحكم بالتفريق فيما بين المدعى عليهما وللزام الأول منها المصروفات على سدد من القول أن المعان إليه الأول د. نصر حامد أبو زيد ولد من أسرة مسلمة وهو يشغل وظيفة أستاذ مساعد للدراسات الإسلامية وللبلاغة بكلية الآداب جامعة القاهرة وقد تزوج من المعان إليها الثانية. وقد نشر عدة كتب وأبحاث ومقالات. هي من وجهة نظر المدعين تخرجه عن الإسلام وتعتبره مرتدًا يجب التفريق بينه وبين زوجه المعان إليها الثانية.

- ويعد أن أسهب المدعون في شرح طلباتهم وأردوا أن تلك الدعوى من دعاوى الحسبة التي يجوز لكل شخص

محكمة الجيزة الابتدائية
الدائرة العادية عشرة أحوال
شخصية

مذكرة بأقوال

١ - الأستاذ الدكتور/ نصر حامد أبو زيد

١ - الأستاذة الدكتورة إيهال يونس مدعى عليهما

شد

الأستاذ / محمد صميحة
هذا الصمد وآخرين مدعين

في الدعوى رقم ٥٩١ لسنة ٩٣
والمحدد لها جلسة ١٦ / ١٢ / ١٩٩٣
للمذكرات

والسياسي السائد والذي هو لقبه بالمرشد الانتقالية في تاريخ الأمم.. وحرصوا يحاولون تشديد قبضتهم على الأمة المصرية.. وبعضهم وجد أن زعزعة الاستقرار في مصر بتغيير المنشآت وقطل الأبرياء أمر يصاحبه على سرعة الوصول إلى الحكم وهم المجتمع والمطرب الأكثر كراهة منهم راح يحاول النيل من روح مصر ثقافتها وروح مصر هذا هي مفكرها وعلمائها وأصحاب الرأي فيها لأنهم بحكم ثقافتهم وريادتهم هم الموهوبون علمياً لتسريب الأسس الفكرية التي يستند إليها المتطرفون المتألمون لتقويم بأعمال القتل الشرقي والتفجير بلا هدف واعتدال قادة الفكر والرأي في مصر..

••• ولقد تكامل القريقان مما فشكروا فيما يزيدهم منظومة يحركها الشيطان باسم الإسلام لضرب الوطن، والضرب مثلاً على سحنة ما نقول: قتل البس منكم الدكتور فرج فودة وهو مفكر كان يقول في كل كتابه أنه يؤمن بالله رباً وبالإسلام ديناً وبمحمد (ص) نبياً ورسولاً ولكنه كفر بأصحاب الفكر القديم الذين تركوا السلام يسافر إلى الأجرام والكوكب ونظفوا هم بالحكم الاستجاء وهل يكون باليد العلمي أو العصري... كان يؤمن بالله ويطلب من العلماء أن يبتعدوا وأن يجتهدوا في إطار الإسلام لاجل روح العصر لأن لا يكون لجهنهم مصالح الريان والسعد مثلاً للذين تكلموا أمراً الناس بالباطل.. هذا لارجل قطره لولا ثم رلحت المنظومة تكمل لتبرئة قطعه من دمه... يأتي رجل يزعم أنه من علماء الأزهر الشريف ليطن في المحكمة أن فرج فودة قد أصبح مرتدًا عن الإسلام ودليل لارتداده علنه كسبه... ثم يأتي رجل لأمركا تصوير فيه رجل دين حقيقياً بقا به يقى ألم القضاء بأن قتل المرتد لا عقاب عليه... فهل بعد ذلك

تكلم قريق يحمل السلاح ليقتل ويفجر ويسرق وقريق من ورثة يؤيده بالأذلة الشرعية وقريق ثالث يدعمهم إعلامياً وهناك صحف مثل للدور واللواء الإسلامي وعقيدتي شاعرة على ما نقول....

••• من هذا والتحديد من مثال فرج فودة نستطيع أن نفهم ما الذي يحدث في قضية نصر حامد أبو زيد ولماذا هذه الضجة المفضلة.

••• نصر أبو زيد أستاذ مساعد في جامعة القاهرة وهو يكتب ويترجم للطلاب في الجامعة مادة الدراسات الإسلامية والبلاغة.

••• وهو بحكم وظيفته ذلك واحد من الذين يشكلون فكر طليته ويؤثر فيهم وهو يحسنهم تلقاً على استخدام عقولهم للتفكير دون قيد وهو الأمر الذي يمتد من أهم خصائص العمل الجامعي والذي لصلاح على تسمية حرية البحث العلمي والإبداع.

••• ولقد تقدم للرقية إلى وظيفته أستاذ وقدم أبحاثاً ودراسات علمية تؤهله لهذا المنصب الرفيع... وقد تشكلت لجنة لبحث إنتاج د. نصر أبو زيد كان من بين أعضائها وباللجنة د. عبدالصبور شاهين.. والدكتور عبدالصبور شاهين هذا هو المستشار الأول للرئيس ولأشرف السعد وقد ورد اسمه كعضو لهم وتردد أنه كان من الذين شملهم بركة الريان والسعد..

••• وبدلاً من أن تناقش اللجنة إنتاج د. نصر أبو زيد العلمي راج الدكتور عبدالصبور شاهين بشك في عقيدة نصر أبو زيد وحول تقريره إلى محكمة اعتقادية بدلاً من الحكم على إنتاجه.. وهو الأمر الذي رفضه مجلس قسم اللغة العربية الذي انعقد بكامل تشكيله

ليستكر ما فعله د. عبدالصبور شاهين وكتب تقارير عديدة بملاحظات انتهت فيها إلى أن اللجنة العلمية وعلى رأسها د. عبدالصبور شاهين لم تناقش آراء د. نصر أبو زيد العلمية وإنما حاكمته فيما يتعلق بضميره وعقيدته.. وأن هذا التقرير خرج عن المهمة الأصلية للجنة الترقية وهي فحص الإنجاز العلمي وحده دون التعرض لأي اعتبارات أخرى فيما يتعلق التقرير عن التقويم الموضوعي العلمي ويركز على جوانب اعتقادية لا علاقة لها بعمل اللجنة ويتحول إلى محاكمة اعتقادية ويتجلى ذلك إما بحويه التقرير من عبارات تشكك في سلامة عقيدة صاحب الإنتاج وتحكم عليه في دينه بدلاً من أن تحكم على إنتاجه.

(نلمس مراجعة حافظة مستنداتها رفق هذه المذكرة وبها صور ضوئية من هذه التقارير).

••• ولقد أصبحت قضية د. نصر أبو زيد ورفض ترقية قضية عامة وتبنتها كل القوى الديمقراطية في مصر ومن ضمنها المنظمة المصرية لحقوق الإنسان فأصدرت المنظمة ومعهما كل القوى الديمقراطية عديداً من البيانات تأييداً لنصر أبو زيد وفتحت صفحة الحوار القومي بالأهرام صدرها مناقشة تلك القضية الخطيرة على مدى أكثر من شهر كامل... وأسس الإهابيون بالخطر فقد راحت مصر كلها تسديظ للقف ضد محاولاتهم الرخيصة لقتل أبواب الاجتهاد والنيل من حرية البحث العلمي وتفرغ الجامعة من روادها ومفكرها.. وقرروا قتل د. نصر حامد أبو زيد.. وأعدوا عندهم وجعموا كيدهم كسيرة فرعون وكانت ختلهم كالآتي..

نصر حامد أبو زيد



حافطة رقم ٢ رفق المذكورة (راجع أيضاً عهد الغادر عودة التشريع الجنائي الإسلامي من ٦٦١ وفيها تعريف للردة).

ومن المقرر أنه يكتفى باعتبار الشخص مسلماً أن ينطق بالشهادة وهي شهادة لا إلا لله إلا الله وأن محمداً رسول الله ولا يجوز لقائمي الدعوى للتطرق إلى بحث جديتها أو بواعدها ودوافعها كما لا يلزم إشهارها (المستشار عزمي البكري مرسوعة الفقه والقضاء في الأحوال الشخصية - الطبعة الثالثة ص ٢٣٤).

وفي ذلك نقول محكمة النقض: «الاعتقاد الديني - وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمة - مسألة قضائية وهو من الأمور التي تبني الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتي لا يسوغ لقائمي الموضوع التطرق إلى بحث جديتها أو بواعدها... ولما كان والد المدعى عليه قد أقر بأنه مسلم فإنه لا يجوز التعرض لحقيقة إسلامه ووجه إيمانه (نقض ٤٤ لسنة ٤٤ في جلسة ٢٦ / ١ / ١٩٧٥).

وقضى كذلك أنه «المقرر شرعاً - وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمة أن الاعتقاد الديني من الأمور التي تبني الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان والتي لا يجوز البحث في جدتها ودوافعها (نقض ٥١ لسنة ٥٢ في جلسة ١٤ / ٦ / ١٩٨١ هذان الحكمان منشوران في: عزمي البكري - مرجع سابق ص ١١٥).

إذن فالقول بأن الشخص لا يكون مرتدًا إلا ينطق كلمة الكفر بعد الإيمان وأنه إن نطق كلمة الإيمان وهي الشهادة عد مسلماً لا نقاش في ذلك ولا مراء.

ولكن كيف يثبت على الشخص ارتداده عن الإسلام حتى يتم ترقب أثر ذلك.

يخرجه عن الإسلام الأمر الذي يعتبر معه مرتدًا ويحتم أن تطبق في شأنه أحكام الردة (صحيفة الدعوى ج ٦).

ما هو دليل المدعى على ارتداد المدعى عليه؟

كما هو مبين من صحيفة دعواه ومستدلته مجموعة من التقارير منسوبة إلى البعض تناقض ما ورد في كتب د. نصر أبو زيد من آراء وأفكار (تراجع مستندات المدعين وصحيفة دعواهم).

وفي هذا لا يسعنا إلا أن نقول إن الدعوى جاءت قائمة لدليها حيث إن ما ساقه المدعون للتدليل به على ردة د. نصر أبو زيد أدلة غير مقبولة شرعاً أو قانوناً ..

الدكتور نصر أبو زيد مسلم وذلك ثابت من إقرار المدعين أنفسهم في صحيفة دعواهم فهل ارتد عن إسلامه؟

حدثت فتوى مجلس الدولة الصادرة من اللجنة الأولى لقسم الفتوى والتشريع رقم ٨٠ في ٤ / ٤ / ١٩٦٠ تعريف المرتد بقوله:

المرتد عرفاً هو التراجع عن الإسلام وركن الردة هي كلمة الكفر على اللسان بعد الإيمان وسيل في ذلك أن يكون خروجه عن الإسلام إلى أي دين سواي آخر أو إلى غير دين (مستند رقم ١

أ. إعلان أن د. نصر أبو زيد قد ارتد عن الإسلام ومحاولة الحصول على حكم قضائي يقول بارتداده ولو ضمناً حين يقضى بالتطريق بينه وبين زوجته لا ارتداده مثل الحكم الذي يريدون استصداره من هذه المحكمة.

ب. ثم بعد ذلك يكون قتله أمراً سهلاً بعد أن قتلوه مغبواً بالتشهير به وبسمعته وبزوجته وبعد الحصول على الحكم المطلوب إذ يتقدم حينئذ أي شخص لقتله مادام الغزالي قد أفتى بأن قاتل المرتد لا عقاب عليه وهو الأمر الذي إن لم يبرهن القاتل فقد يعتبر عذراً مطلقاً.

إن سحرة فرعون يريون أن يستغلوا القضاء كغطاء لتنفيذ جريمتهم لقتل روح مصر وأغدال عقلا وهو الأمر الذي وإن فاتهم في محاكمة قتلة فرج فودة فإنهم يتصورون أنه أسهل عليهم أمام هذه المحكمة وهو تصور ساذج ولكن هذا هو كل حظهم من التفكير.

تلك هي القضية وهذه هي أهدافهم منها ودوافعهم إليها وأسبابهم في رفعها ولقد كان لازماً علينا أن نسوق تلك المقدمة الطويلة لتوضيح الأمور كلها لعدالة المحكمة ولا نظنها كافية لها لأننا نعتقد ذلك ربما كان. أهم حتى من الجانب القانوني للدعوى.

بعد هذه المقدمة الطويلة سوف نبدأ في مناقشة الدعوى، كدعوى بداتها. أقام المدعون دعواهم هذه بطلب التفريق فيما بين الأستاذ د. نصر أبو زيد (المدعى عليه الأول) وزوجته الأستاذة إبتهاش بوبس (المدعى عليه الثاني) أماداً لأن المدعى عليه الأول قد قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقاً لما رآه علماء عدول كفرًا

وسلم وهو أستاذ للدراسات الإسلامية وهو يقدم بكل كتبه - والتي آثار حولها هؤلاء المتطرفون القتل كل تلك الضجة - اجتهداً حقيقياً في إطار الإسلام. كما أن المدعين لم يقدموا أي حكم أو شهادة من أي جهة دينية صاحبة اختصاص لتفيد اعتكاف د. نصر أبو زيد لدين آخر خلاف الإسلام كما هو مطلوب بالمادة ٣٦ فقرة ٢ من القانون ١١ سنة ١٩٦٥ ... وبالقسط فهم لم يقدموا ثمة إقرار صريح أو ضمني من الدكتور نصر أبو زيد بفقد ارتداده عن الإسلام أو قوله لكلمة الكفر بجري بها لسانه بعد كلمة الإيمان.

فعلام يستدل المدعون إن في دعواهم؟

• • يستدل المدعون في دعواهم إلى مجموعة من التقارير التي قيل إن البعض قد كذبها تحليفاً على كتب ومؤلفات د. نصر أبو زيد .. أي تحليفاً على آرائه الموجودة في تلك المؤلفات وهي تقارير نسبوها إلى د. محمد بلقاسمي ود. إسماعيل سالم عبد العال ... ولذا على تلك التقارير عدة ملاحظات.

الأولى: إنها لا يمكن بها إثبات تغيير الشخص لدينه أو ارتداده عن هذا الدين باعتبار أن لإثبات هذا الارتداد طرقاً محددة هي إما شهادة من جهة اختصاص دينية بأن الشخص قد دخل ديناً صحيحاً أو أقر الشخص ذاته بذلك ... ولأن من ولد لأبوين مسلمين يكون مسلماً تبعاً لإسلام أبويه ولا يترتب تجديد الإيمان لوقوعه فرضاً باعتباره التبايع على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها (نقض/ ١١/ ١٩٧٥/ مجموعة الأحكام لسنة ١٦ ص ١٣٧٦).

جميع الجهات الحكومية كانت أم غير حكومية الاعتماد في مسائل الأحوال المدنية على البيانات المقيمة في هذه السجلات.

• • أي أن ديانة الشخص المسجلة أمام اسمه في تلك السجلات حجة بصحتها مالم يثبت عكسها بحكم.

• • والمادة ٢٦ من القانون ذاته تنص على أنه لا يجوز إجراء أي تغيير أو تصحيح في قيود الأحوال المدنية الصادرة في سجلات الوافعات والسجل المدني إلا بناء على قرار من اللجنة المشار إليها في المادة ٤١ ... واستثناء من حكم الفقرة السابقة يكون إجراء التغيير أو التصحيح في الجنسية أو الديانة أو في قيود الأحوال المدنية .. بناءً على أحكام أو وثائق صادرة من جهة الاختصاص.

إن فما دام قد ثبت في سجلات الأحوال المدنية أن الشخص مسلم فهو مازال كذلك إلا إذا ثبت أنه قد استصدر حكماً أو شهادة من جهة دينية بأنه قد تحول إلى ديانته مثال ذلك أن يحرر للشخص محضراً بمطابقة قبطية تفيد دخوله ضمن الدين المسيحي أو استصداره شهادة من الأزهر تفيد أنه نطق بالشهادتين وأصبح مسلماً. (مستند رقم ٢ حافظة رقم ٢ رفق المذكرة وثابت من حكم النقض أنه أسس الردة على محضر في الكتيبة).

• • وهذان هما الطريقان المعتمدان لإثبات تغيير المحضر لدينه وارتداده عنه فهل تحقق شيء من ذلك في دعواتنا؟؟

• • الثابت أن المدعي عليه الأول د. نصر أبو زيد مسلم وما زال على إسلامه مكرراً بالله مؤمناً بكتبه ورسله وكل ما تنزل على نبيه الغاتم محمد صلى الله عليه

أ. أول شيء في ذلك هو إقرار الشخص نفسه بأنه قد ارتد عن الإسلام سواء إلى دين سماوي أو إلى غير دين .. والإقرار على ما هو مصروف فقهيًا، اعتراف الشخص بأمر، مدعى عليه به لاخر قصد اعتبار هذا الأمر ثابتاً في نفسه وإغفاء - لاخر من إثباته، (د. سليمان مرقص - أحوال الإثبات وإجراءاته في المواد المدنية ج ١ ص ٤٧٩ وأيضاً الموجز في الالتزامات - عبد الرزاق السنهوري طبعه ١٩٣٧ ص ١٨٢).

ب. أما الشيء الثاني لإثبات الارتداد عن الإسلام أي تثوير الدين فهو اتباع إجراءات تثوير الدين المنصوص عليها في المادة ٣٦ و ٤١ من القانون رقم ١١ سنة ١٩٦٥ فمن المعلوم أن القانون ٢٦٠ لسنة ١٩٦٠ وتعديله ١١ سنة ١٩٦٥ بشأن الأحوال المدنية قد نص في المادة ١ منه على أن تختص مكاتب السجل المدني بتصحيح والفاعات الأحوال المدنية لمواطن الجمهورية العربية المتحدة .. إلخ.

• • كما نصت المادة ١٨ من القانون ذاته على أن من ضمن البيانات التي يجب أن يشملها التبليغ عن المواليد ومن أهمها ديانة الأبوين لتعديد ديانة المولود ذاته.

• • ولأن هذه السجلات بما فيها من بيانات حجة بصحتها سواء من حيث الاسم أو السن أو الديانة أو الجنس فقد نصت المادة ١١ من القانون ٢٦٠ لسنة ١٩٦٠ وتعديله ١١ سنة ١٩٦٥ على أنه يجب على الجهات الحكومية وغير الحكومية الاعتماد في مسائل الأحوال المدنية على هذه السجلات لفقول:

«تعتبر السجلات بما تحتويه من بيانات والصور الرسمية المستخرجة منها حجة بصحتها مالم يثبت عكسها أو بطلانها أو تزويرها بحكم ويجب على

نصر حامد أبو زيد



الثانية: إنها حتى لا يمكن اعتبارها تقارير خبراء باعتبار أن موضوع الارتداد لا يصلح فيه الخبراء لأن طرق إثباته محددة على ما أسلفنا من ناحية ولأن محكمة النقض وعلى ما أشرنا إليه سلفاً أيضاً انتهت إلى الأخذ بظاهر قبول الشخص بإسلامه ورفضت الدوغل في أسباب إعلان إسلامه هذا وبواعثه كما أنهم لم يندبوا من المحكمة ولم يحلفوا باليمين.

الثالثة: أن هذين التقريرين اللذين أشار إليهما المدعون في صحيفة دعواهم أو طلبهم المضحك بحالة الدعوى إلى التحقيق لا يمكن إجابتهما أو أخذها بعين الاعتبار باعتبار أنها متناقضة لأفكار المدعى عليه الأول وأراءه ومحاولة مصادرة أفكاره بدعاوى كاذبة وهو في جهره مصادرة حرية الرأي والتعبير والحماية بنص المادة ١٩ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لكل شخص حق التمتع بحرية الرأي والتعبير ويشمل هذا الحق حريته في اعتناق الآراء دون مضايقة، (الإعلان العالمي - الميثاق الدولية لحقوق الإنسان دستور عمل المنظمة المصرية لحقوق الإنسان - تقديم بهي الدين حسن طبعة سنة ١٩٦٣ ص ١٣) .. وكذلك الحماية بنص المادة ١٩ من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية والتي تنص على أن: لكل إنسان حق في اعتناق آراءه دون مضايقة ولكن لكل إنسان حق في حرية التعبير ويشمل هذا الحق حريته في التماس مختلف ضروب المعلومات والأفكار وتبنيها ونقلها للغير دونما اعتبار للحدود (الميثاق الدولية - مرجع سابق ص ٢٦)

• • ولقد أصدرت اللجنة المعنية بحقوق الإنسان في دورتها الثالثة والأربعين تعليقاً عاماً لشرح المادة ١٨ من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية الصادر عن الأمم المتحدة

تتكفل الدولة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية ... كما نص في المادة ٤٩ على أن تتكفل الدولة للمواطنين حرية البحث العلمي والإبداع الأدبي والفني والفقلي وتوفير وسائل التشجيع اللازمة لتحقيق ذلك.

• • وبذلك فإن ما قدم به المدعون من تقديمهم لهذه التقارير لا يمكن الارتكان إليه لإثبات تغيير المدعى عليه الأول لدينه لأنه دليل غير مقبول في هذه الدعوى على نحو ما أوضحناه..

- على أن إدخال المدعين للأزهر الشريف هو الأمر الذي يحمل دلالات خطيرة ومهمة..

- ففي جلسة ١٠ / ٦ / ١٩٩٣ طلب المدعون إدخال الأزهر للشريف خصماً في الدعوى .. وهو الأمر الذي أثار الدهشة.

- فمن المقرر وفقاً للمواد ١١٧ و ١١٨ من رقعات قانون الخصم أن يدخل في الدعوى من كان يصح لخصمه فيها عند رفعها كما في المحكمة ولو من تلقاء نفسها أن تأمر بإخلاء من ترى إخلاءه لمصلحة العدالة وإظهار الحقيقة...

- ومن المؤكد أن الأزهر ليس خصماً حقيقياً في ادعى كان يصح لخصمه فيها عند رفعها وبالتالي فالقرار من أن المحكمة أمرت بإخلاءه إجابة لطلب المدعين لمصلحة العدالة وإظهاراً للحقيقة؟.

• • ولغايه على أن الخصم الذي يدخل في الدعوى لمصلحة العدالة لا بد للمحكمة أن تأخذ بأن يكون إخلاءه محققاً لمصلحة المدعى أو المدعى عايه ومبرطاً بطلب من طرف الدعوى ويتحدد على المحكمة وقيل أن تأمر بإخلاءه هذا الأخير أن تتحقق بمسؤول خصوم الدعوى عن سبب عدم لخصمه

أوردت فيه أن المادة ١٨ لا تسمح بأي قيود أي كانت على الفكر أو الوجدان لأن هذه الحريات تتمتع بالحماية دون قيد أو شرط شأنها في ذلك شأن حق كل إنسان في اعتناق الآراء دون تدخل من غيره مهما هو منصوص عليه في المادة ١٩ بند ١ ووفقاً للمادتين ١٨ بند ٢ و ١٧ من العهد الدولي فإنه لا يمكن إجبار أي شخص على الكشف عن أفكاره أو لفتاته إلى دين أو عقيدة (الميثاق الدولية لحقوق الإنسان - مرجع سابق - تقديم بهي الدين حسن ص ١١٧ - ١١٨)

• • ومن المعلوم أن مصر قد صدقت على كل من الإعلان العالمي والعهد الدولي فهي ولجبة للتطبيق بشكل مباشر وفوري في الإقليم المصري حتى لو تعارض مع أي نص تشريعي موجود باعتبار أن القاعدة الاتفاقية التي تقضي بها المعاهدات تحمل وزناً أكبر من التشريع الداخلي إذ إنها تتضمن في الوقت ذاته التزام الدولة قبل الدول الأخرى باتباع هذه القاعدة...

(د. فؤاد عبدالمعظم ورضي القانون الدولي الخامس ص ٤ وما بعدها).

- على أن الدستور في المادتين ٤٦ و ٤٩ قد كفل حرية العقيدة وحرية البحث العلمي إذ نص في المادة ٤٦ على أنه

بدلية إذ قد بقيت لها عدم جدوى اختصاصه كما أن المحكمة المدول عن هذا القرار لو تبين لها عدم جدوى الاختصاص هذا أو عدم نفعيته (د. أحمد أبو الوفا الصديق على قانون لمرقعات طبعة خمسة ص ٥٥١)

كما أنه لا يجوز إدخال الغير لمجرد سماع شهادته في أمر ما لأن هذا قد أجازته ونظمه قانون الإثبات إنما المقصود بإدخال الخصم لإظهار الحقيقة إما لإثباته بتقديم مسند أو ورقة تحت يده وذلك في غير الحالات المنصوص عليها في المادة ١١٠ إثبات (أبو الوفا مرجع سابق ص ٥٥٤)

ولكن دهشنا نزول بعد أن نعالج سبب إدخال الأزهر في الدعوى كما هو مبين بصحيفة إدخاله التي قمحها المدعون بجله ٤ / ١١ / ١٩١٣ إذ ورد فيها أن سبب الإدخال هو :

«إبداء الرأي الشرعى في أقوال المدعى عليه الأول نصر أبووزيد السبينة في هذا الإعلان» .

- فهل يملك الأزهر إعلان ردة المدعى عليه الأول وخروجه عن الإسلام من واقع كذبه ؟ ... وحتى لو أعلن ذلك هل يؤخذ به ؟

كما سبق منا القول فإنه لا يمكن القول بارتداد شخص عن الإسلام إلى دين أو حتى إلى الدين إلا بعد أن يجرى إسناده بالكفر بالدين الإسلامى صراحة بعد إيمانه . وأنه لا يجوز أن نعلن شهادة الإيمان لمجرد بعد ذلك في عقيدته ... فالأزهر ولا غيره يستطيع أن يحكم بخروج المدعى عليه الأول من الإسلام ويارتد عنه إلا إذا أعلن المدعى عليه الأول ذلك صراحة على نحو ما ولقد حدد قضاء القضاء دور الأزهر وأجمع البحوث الإسلامية إذ أورد :

«إن المادة ١٧ من اللائحة التنظيمية للقانون المذكور قانون الأزهر ١١ سنة ١٩١١ والصادرة بقرار رئيس الجمهورية رقم ٢٥٠ لسنة ١٩٥٧ في بيان واجبات مجمع البحوث الإسلامية ما نصت عليه الفقرة السابعة من المادة المذكورة من تتبع ما ينشر عن الإسلام والفتاوى الإسلامى من بحوث ودراسات فى التلخيل والخارج للاكتفاء بما فيها من رأى صحيح أو موجهتها بالتصحيح والرد ونص فى هذه المادة على أن المجتمع فى سبيل تحقيق لغرضه وحدود اختصاصه أن يصدر توصيات إلى العاملين فى مجال الثقافة الإسلامية من الهيئات والأفراد (طعن ١٠٦٢ سنة ٥١ فى جلته ١٥ / ١٢ / ١٩٨٢) .

- إذن فكل دور الأزهر هو مولجة الحجة بالحجة والرأى بالرأى ولا اختصاص فى القول بردة شخص لأن الإسلام لا يعرف مجمع دينى مقدس ولا يعرف الطرد ولا الحرمان مثل أديان أخرى .

••• على أننا لا نريد أن نترك هذه الفرصة دون التذويه بأن اسم الأزهر لأشرف فى الآونة الأخيرة أصبح يستخدم كواجهة لكثير من دعاة الرجعية وأنصار الجمود ولا بد أن نتبه بأن أزهر محمد عبده وثقلوث غير أزهر بيهار وعبدالمعظم محمود وجاد الحق ... وأن الأزهر الذى كان دقماً راقداً للمجديد والتطور قد غرته اليوم أسوار القنط وراحة الدعوى الوهابية وهو يلطم فى أن يكون إماماً لأهل السنة كما أن للتشمة إماماً وهو يرغب فى قتل باب الاجتهاد بعد أن استدراخ شيوخه للسفر إلى دول الخارج وركوب قلندر السيلوت وأصبح الشيخ محمد عبد الوهاب مبتدع للحركة الوهابية هو قدوة الأزهر من اليوم وإمامهم .

••• وعلى ذلك فإن الأزهر يلغى إخراجاً من هذه الدعوى بلا مصاريف صيانة لهويجه وضماناً للحيدة فى الدعوى .

••• على أننا لن نترك تلك اللقطة إلا بعد أن نشير إلى قضية الشعر الجاهلى المذكور طه حسين الذى اتهم فيه بأنه :

أ. كذب القرآن فى إخباره عن إبراهيم وإسماعيل مسنداً فى ذلك بالخلاف بين لغتى قحطان (اليمين) وعدنان (الحجاز) وأنه لو أن إسماعيل هاجر إلى الحجاز من اليمن لما كان هناك مثل هذا الخلاف .

ب. إنكاره نزول القرآيات السبع من عند الله وتقريره أنها قرألت للعرب حسب استماعها .

جـ. الطعن فى نسب النبى (ص) بقوله إنه ليس هناك ما يدل على أنه من صفوة الأنساب وأن الشعر الذى يرتكن إليه منحول .

د. إنكاره أن للإسلام أولوية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم .

- ولو كان طه حسين قد نشر هذا الآن لكان الأستاذ صميحة قد أقام دعوى يطلب التفريق بينه وبين زوجته السيدة سوزان والتفريق وجه تاريخ الأدب ولكن الحمد لله وقها قيس الله له رئيس نوابه شجاع (محمد بك نور) بعد أن قد أقوال د. طه حسين ورد عليه من لوجهة الطمينة والتقوية بمذكرة وصفها الأستاذ عبدالمعظم محمد مؤلف كتاب التشريع السياسى فى مصر طبعة ١٩٢٧ الجزء الثالث بأنها مذكرة أصبحت رسالة علمية نادرة فى عباراتها وترتيبها وسياغتها طاول بها العلماء والكتاترة والأساتذة الأقرين وقضى فيها بحفظ الأوراق بإلزام . فللقول إن محمد بك نور ختم تلك المذكرة بمباراة ربما ••• أو لما

درساً لصموده عبد الصمد والمتحلقين
حول:

«إن المؤلف (يقصد د. طه حسين) فضلاً لا ينكر في سلوكه طريقاً جديداً للبحث هذا فيه حذو الطماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثر نفسه مما أخذ عنهم قد تورط في بحثه حتى تخيل حقاً ما ليس بحق أو مالا يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق - أنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط في سيره حتى لا يضل .. وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والنمذ على الكتين بل إن العبارات الماسية بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده بأن بحثه يقتضيها وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوافر .

فلذلك

تحفظ الأوراق إدارياً (تلتزم مراجعة عبد اللطيف محمد التشريع السياسي في مصر الجزء الثالث طبعة ١٩٢٧ من ١٠٦٧ وحتى من ١٠٧٣) .

- كان ذلك منذ أكثر من خمسة وستين عاماً فلتصور كيف كنا وكيف أصبحنا .

نصر حامد أبو زيد



- ومن ذلك فإن تلك الدهوة ساقطة ويحتم معها والحال كذلك بإذن الله للقضاء برفضها .

- على أننا لا نريد أن نختم مذكرتنا قبل الإشارة إلى أن المادة ١٧ من العهد الدولي الخاص بالحقوق المدنية والسياسية والتي صدقت عليه مصر تنص على أنه (لا يجوز تعريض أى شخص على نحو تصفى أو غير قانوني للتدخل في خصوصياته أو شؤون أسرته أو بيئته أو مراسلاته أو لأى حملات غير قانونية تمس شرفه وسمعته ومن حق كل شخص أن يحميه القانون من مثل هذا التدخل .
المواثيق الدولية ص ٢٦ مرجع سابق .

- ولا شك أن هذه الدعوى نموذج فريد لبيان كيف يقوم تيار سياسى باستغلال غطاء ديني للتدخل في الحياة الشخصية لفصومه بقصد إرعايهم، إتهم يحاربون أن يكون د. نصر أبو زيد هو رأس الذئب الطائر ويريدون أن يستخدموا القضاء لتحقيق مآربهم الخبيثة وهو الأمر الذى لن ينجحوا فيه - إن تلك الدعوى أكبر من حقيقتها والأهداف المطلوب تحقيقها أكبر من المظهر البريء الذى تبدو عليه صحيفة الدعوى لقد قرر الإرهابيون القليلة اغتيال د. نصر أبو زيد وهم يريدون أن يطلق القضاء المصرى أول رصاصة ولا نظلمهم يفلحون .

فلذلك تلتزم

أولاً : إخراج الأزهر من الدعوى
بلا مصاريف .

ثانياً : رفض الدعوى وإلزام رافعيها بالمصاريف .

مع حفظ كافة الحقوق الأخرى خاصة الحق فى طلب التعويض .

والله الموفق ومنه العون .

عن المدعى عليه الأول

المحامى

ف

نصر حامد أبو زيد

مذكرة المركز العربى للمحاماة والاستشارات القانونية



مذكرة

فى الدعوى رقم ٥٩١ لسنة
١٩٩٣ شرعى الجيزة
المحدد لنظرها جلسة
١٩٩٣/١٢/١٦

بندفاع الدكتور/ نصر حامد أبو
زيد وأخرى (مدعى عليهما)

الدكتورة/ لولى مصطفى سويف

متد خلان

الدكتور/ أحمد حسين الأهوانى

اتضماميا للمدعى عليهما

ضد

السيد/ محمد صميده وأخرين

(مدعون)

إحالة

تحيل فى بيان وقائع الدعوى
إلى جميع ما قدمه الزملاء
المحامون عن المدعى عليهما
وتتمسك بكل ما أورده من أوجه
دفع ودفاع.

ملحوظة

لأن هذه الدعوى غير ذات موضوع -
حقيقى ومشروع - يمكن أن تطرق للدفاع
فيه فسوف نقصرها على شرح الدفعين
المبشرين منا بجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥
مطالبين الحكم أولا فى هذه اللقوع وقبل
اللتطق لأى حديث فى الموضوع. ثم
نبدى أوجه المصلحة التى لطلبى التتخل
فى الدعوى.

الدفاع

أولا:- تدفع بحدم جواز سماح الدعوى
لمخالفة ذلك للنظام العام والآداب.

١- إذا كلن سبب الدعوى - أيا كان
نوعها - هو مجموعة الوقائع التى
تؤدى إلى طلب الحماية القضائية
والتى يحددها المدعى ويجعلها أساسا
لدعواه (دكتور فقهى والى الوسيط
فى قانون القضاء المدنى الطبعة
الثانية ص ٨٨).

٢- إذا كان ذلك فإن المفترض ألا تكون
الوقائع التى يحددها المدعى مخالفة
لنظام العام والآداب لأنها لو كانت
كذلك فلا يمكن أن تصلح أساسا
لطلب الحماية القضائية.

نصر حامد أبو زيد



٣ - من ناحية أخرى فإن استعمال حق النقض الذي هو بالتأكيد نوع من أنواع التصرفات القانونية التي ينبغي أن يكون محلها مشروعاً حتى تكون صحيحة منتجة لأثارها، فإذا تحدثت مشروعية العمل - وهو هذا سبب الدعوى - لم تعد الدعوى منتجة لأثارها وأخصها إمكانية سماعها أمام جهات التقاضي المختلفة.

٤ - ذلك أن جهات القضاء نفسها مقيدة - شأن كافة سلطات الدولة - بمبدأ مشروعية وقد انتهت محكمة النقض في حكم طويل وشهير لها إلى إقرار هذا المبدأ فكان مما قاله: بأن معنى مبدأ الفصل بين السلطات هو توزيع وظائف الحكم الرئيسية للتفويضية والتشريعية والقضائية على هيئات مستقلة ومتساوية... حتى لا تترك السلطة في يد واحدة فليس من استئصالها وتبديد بالحكومين استبداداً ينتهي بالقضاء على حريات الأفراد وحقوقهم... ومردى ذلك مجتمعياً: أنه طبقاً لأحكام الدستور فإن الدولة تخضع بجميع سلطاتها القانون.... الخ.

٥ - وفي الحكم المذكور انتهت محكمة النقض إلى أن اختصاص مجلس الشعب في الفصل في صحة عضوية أعضائه هو عمل قضائي حقيقي له حجية الأمر القضي وانضوت الولاية به لمجلس الشعب بمقتضى الدستور..

٦ - وقالت محكمة النقض: بأن الحججة لا تكون إلا للحكم أو القرار القضائي فيما فصل فيه من حقوق وإن الحكم أو القرار القضائي هو ما يعبر به مجلس الشعب عن فكره في استعمال السلطة القضائية المنوطة له طبقاً للدستور... وأنه متى ثبت أن هذه الأعمال القضائية - لم تكم على الوجه

ذلك لإطراح مقبول واستقر من تفكيرك فقد روي أن يرد لهذه الفكرة من نموس المشروع لتكامل مقفداً رئيساً تجد منه التيارات الاجتماعية والأخلاقية سبيلاً إلى النظام القانوني لتكتسب ما يعزز من عناصر الجدية والجدية - الخ.

(المذكرة الإيضاحية ملحقاً (١) ص ٥٣٥ من مؤلف الوسيط للأستاذ الدكتور السهري للجلد الأول العدد الطابعة الثالثة تنقيح الأستاذ المستشار/ مصطفى لطفى والأستاذ الدكتور/ عبد الواسط جيمس).

٩ - ومن ناحية أخرى فقد حددت محكمة النقض فكرة النظام العام والآداب بأنها: بكل ما يمس كيان الدولة أو يتعلق بمصلحة عامة وأساسية للجماعة (٥/١٦٦٧ ص ١٨ من ٧٩٨، ١٩٦٣ على سبيل المثال).

١٠ - واستقر القضاء والفتوى على عديد من الروابط والحقوق والواجبات القانونية المنطوقة بالنظام العام وأخصها القواعد الدستورية بالبيع ثم أحكام قانون العام ويض أحكام قانون الخاص لدى رأى الشارع أن يخلع عليها حماية لنظام العام لتتقها بالحقوق والمصالح الأساسية لكيان الدولة والجماعة.

١١ - ولا شك أن أهم هذه القواعد القانونية المنطوقة بالنظام العام هي تلك الحقوق والامتيازات التي كفلها للدستور للأفراد والتي تعبر عنها محكمة النقض - معقمة على الامتيازات المكفولة ولاية سلطة من سلطات الدولة وبأن ذلك أن الدستور نظمها في الأيوب: للأذى والذات والربيع منه مقدمة على نظام الحكم بسلطته المختلفة الذي نص عليه في الباب الخامس.... يؤكد ذلك أن الدستور

العربي في الدستور فإنها تفقد سند مشروعيتها وتصبح أعمالاً غير مشروعة يكون لمن أسابه منور منها الحق في التمسك به عن هذا الدستور.... (الطعن رقم ٥٣٨ لسنة ٤٦ في جلسة ١٩٨٣/٧/٢٧ مشروع مجموعة القواعد القانونية التي قررتها محكمة النقض في خمسين عاماً الجزء الثاني في المواد المدنية من ١٨٥ قاعدة ٩١)

٧ - قد تعددت أحكام محكمة النقض في بيان ضرورة التزم جميع السلطات والحكم كما هو محدد لها طبقاً للدستور وقانون.

(يراجع بالمرجع سالف الإشارة إليه القواعد رقم ٢٤، ٢٧، ٣١، ٣٦، ص ١٥٨ وما بعدها وموضوعها في حدود اختصاصات المحاكم المختلفة وبينها محكمة النقض والمحكمة القضائية، وكذا القاعدتان ٦٤، ٦٩ ص ١٧٥، ص ١٧٧ وفيهما تحدثت المحكمة عن حدود التعويض (التشريسي).

٨ - من ناحية أخرى فقد جاء بالمذكرة الإيضاحية المشروع التمهيدى للقانون المدني أنه ليس في الرفع نبذ فكرة النظام العام دون أن يستعقب

صادر من الشعب كملحة منه لنفسه لتحقيق ما جاء في مقمته ومن بيده الحرية الإنسانية المصرية وعزته وكرامته، (الحكم الطويل الشهير سابق الإشارة إليه قاعدة ٩١ بمجموعة للقواعد).

وإنزال ما سبق على واقعات الدعوى المائلة يتضح:

١ - أن الدعوى المائلة تمثل عدولاً صارخاً على الحقوق والضمانات والحریات التي كفلها الدستور واعتبرتها أحكام النقص مقدمة على الضمانات المكفولة لكافة سلطات الدولة كما تقدمنا.

٢ - فهذه للدعوى تمثل عدولاً صارخاً على مأكفله الدستور للمواطنين بمقتضى المادة ١/٤٥ منه حيث نص: «الحياة للمواطنين الخاصة حرمة جميعها القانون».

ولاشك أن أخص خصوصیات أى مواطن هي حياته الزوجية والتي يجب أن تظل في حرس حصين من العدوان عليها، ومحاولة هتك أسرارها بل وتدخل الغير لإفسادها - مهما كانت دعوام - وفس الأنف للتفريق بين زوجين يعيشان في ألفة ومحبة.

٣ - ولا شك أن معارضة للفرد لحياته الزوجية - باختيار الزوج - واستمرار الحياة الزوجية بالإرادة المشتركة للزوجين دون تدخل وأن إنهاءهما برغبتهما أو رغبة أى منهما - في إطار ما يبيحه الشرع والقانون - هو من أهم وجوه الحرية الشخصية للمواطن التي كفلها الدستور بنص المادة ٤١ منه حيث نص على أن «الحرية الشخصية حق طبيعي وهي مصانة لانس».

٤ - وإذا ما سمحنا لكل من هب ودب بأن يخترق الحياة الخاصة للمواطنين

ويعدنى على أخص ما يمارسون به حياتهم للشخصية وهو حياتهم الأسرية فإن ذلك إهدار كامل للنص المادة للتاسعة من الدستور والتي قررت بأن الأسرة أساس المجتمع، قوامها الدين والأخلاق والوطنية، وتحرص الدولة على الحفاظ على الطابع الأسري للأسرة المصرية وما يتصل فيه من قيم وتقاليد من تأكيد هذا الطابع وتنميته في العلاقات داخل المجتمع.

٥ - وما لاشك فيه أن ما هو معتبر من قيم وتقاليد أسرية ألزم دستور الدولة بالحرس عليها وتنميتها داخل المجتمع هو خصوصية الحياة الأسرية وأسرارها واستحجان أن تكون هذه الحياة وأسرارها سداً مطلقاً مباحاً انتهاكها للناس خصوصاً إذا تم ذلك بمزاعم باطلة ومن الغير لأذى لا شأن له بهذه العلاقة ولا معرفة له بأطرافها.

٦ - وهذا للعدول الذي تمثله الدعوى يخضع لحكم المادة ٥٧ من الدستور: «كل اعتداء على الحرية الشخصية وحرمة الحياة الخاصة للمواطنين وغيرها من الحقوق والحریات العامة التي كفلها الدستور والقانون جريمة لا تسقط الدعوى الجنائية ولا المدنية عنها بالتقادم..... الخ».

٧ - وحديث بالتقادم ما استقر في أحكام محكمة النقض من أن نص المادة ٥٧ من الدستور سالف البيان، مؤداه أن الاعتداء لأذى منع الدستور وقوعه على الحرية للشخصية هو كل ما من شأنه تقييدها أو المساس بها في غير الحالات التي يقرها القانون... الخ كما أن المحكمة قد فتحت إلى أن هذا النص للدستور كاف للإعمال بذاته دون حاجة لتدخل الشرع (الطعن

رقم ١٦٣٠ لسنة ٤٨ ق جلسة ١٣/٣/١٩٨٠ وللطعن رقم ١٦٥٧ لسنة ٤٨ ق جلسة ١٢/٩/١٩٨٠ منشور بمجموعة القواعد سائلة الإشارة إليها ص ١٥١ ق ٨، ص ٢٣٠ ق ١٨٣).

٨ - وهكذا تكون الدعوى المائلة بما تمثله من عدول على الدستور على هذا النحو غير صالحة لسماعها قضائياً اللهم إلا إذا كان لمحكمة من رفعها حيث مناط عمل القضاء هو حماية الحقوق ومسونها وليس إفساء للشروعية للعدول عليها.

٩ - فوق ما تقدم جميعه فإنه إذا كانت أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن «قواعد القانون الدولى - ومصر في المجتمع الدولى تعترف بقيامه تعدد منسجة في القانون الداخلى دون حاجة إلى إجراء تشريعى فيلزم القاضي المصرى بأعمالها فيما يعرض عليه من مسائل تتناولها تلك القواعد ولم يتعرض لها القانون الداخلى.. الخ» (الطعن رقم ٢٩٥، ٣٠٠ لسنة ٥١ ق جلسة ٢٥/٣/١٩٨٢ - مجموعة القواعد سائلة للبيان ق ٥٠ ص ١٦٨).

وقد أقرت محكمة النقض في عديد من أحكامها وجوب تطبيق المعاهدات الدولية الثنائية والجماعية التي وقعتها مصر مع غيرها من الدول واعتبارها أعلى في مرتبتها التشريعية من قواعد القانون المحلى (يرجع مجموعة القواعد سائلة للبيان من ق ٣٩ حتى ق ٥٢ ص ١٦٤ وما بعدها).

١٠ - فإذا كانت مصر قد أصبحت طرفاً في جميع المعاهدات الدولية لحقوق الإنسان وهي معاهدات جماعية دولية يعين إعمالها في إطار القانون

نصر حامد أبو زيد



الإيمان على نحو ما قمحت به محكمة النقض.

٢٠ - أخيراً فإنه لا يجوز احتجاج المدعين برخصة «الحق في التقاضي، لموازرة عدولتهم على الدستور بهذه الدعوى لنا هو مقرر في قضاء النقض من أن «حق الالتجاء إلى القضاء مقيد بوجود مصلحة جدية ومشروعة، فإذا ما تبين أن المدعى كان مهبطاً في دعواه ولم يتقدم بها إلا مضارة خصمه والكتابة به فإنه لا يكون قد

بأشراً مقرر في القانون بل يكون عمله خطأ يجوز الحكم عليه بالتعويض (١٨/٢/١٩٦٥) س ١٦ (س ١٧٨) وهذا الذي استقرت عليه أحكام النقض وهو عين ما نصت عليه المادة الثالثة من قانون المرافعات من أنه «لا يقبل أي طلب أو دفع لا تكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون..... الخ، الصادرة، ولا ريب أن هذه الدعوى على النحو الذي شرحناه لا تمثل أي مصلحة مشروعة ولا جديّة ولا تهدف إلا إلى التشهير بالمدعى عليهما وإيقاع أبلغ الأضرار بهما.

وهكذا يكون دفعنا

بعدم جواز سماع الدعوى قائماً على ما يسند من القانون كما استقرت عليه أحكام الفقه والقضاء

ثانياً: - عدم جواز وإحالة الدعوى للتحقيق كطلب المدعين

ولأننا أنقذنا على عدالة المحكمة في شرح الدفع السابق فإننا نكتفي هنا بإيراد ما استقر في أحكام النقض من أن «الإسلام يكفي فيه مجرد النطق بالشهادتين والإقرار به دون حاجة إلى إظهاره رسمياً أو إعلانه».

استخلصتها محكمة النقض هي: «عدم جواز الإفتاء بتكفير المسلم متى أمكن حمل كلامه على الإسلام ولو في رواية ضعيفة، وقد وردت هذه القاعدة في باب المرتد عن الإسلام، (جلسة ٢٩ / ٥ / ١٩٨٤ س ٣٥) (١٤٨٦).

١٧ - فإذا كان كل ما ينسبه أصحاب الدعوى المائلة للمدعى عليه هي أقوال وردت في كتبه اعتبروها ارتداداً بريماً يعتبرها هو اجتهداً في الإسلام وشرحاً لأحكامه فإنه لا يجوز الحكم بتكفيره ولا رده حتى يفرض جنلي غير صحيح بجواز استناد المدعين على حكم المادة الثانية من الدستور.

١٨ - بل إن أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن «المسلم تبعاً لإسلام أحد أئمه لا يلزمه تجديد الإيمان بعد بلوغه لوقوعه فرضاً باعتباره البقاء على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها».

(١١/٥/١٩٧٥ س ٢٦ (١٣٧٦)

١٩ - وللمدعى عليهما مسلمان بالسيلاذ تبعاً لإسلام أبييهما وهو ما يكفي لإثبات إسلامهما ومنع القول بارتدادهما إذ لا يلزمهما تجديد

للمحلى فإن هذا يعد سبباً مضافاً يمنع سماع الدعوى المنكورة لكونها نصوصاً تتعلق باعتبارات النظام العام إذ تنظم العلاقات الدولية للدولة.

١١ - على أنه لا يجوز في معرض مساندة «الدعوى المائلة، الاحتجاج بنص المادة الثانية من الدستور فيما قرره من أن مبادئ الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع».

١٢ - إن الخطاب في هذا النص كما استقر عديد من أحكام محكمة النقض ليس للقضاء ولا للأفراد إنما هو موجه للشارع ليستلهم في تشريعاته المختلفة المبادئ السامية للشريعة الإسلامية أما ما يلزم به القاضي فهو نصوص القوانين الموجودة فعلاً.

١٣ - ومن المفهوم أنه لا يوجد أي نص قانوني في مصر يساند الدعوى المائلة.

١٤ - على أن الأهم أن مبادئ الشريعة الإسلامية هي أمر يختلف عليه بين القضاء وقد انتهت المحكمة الدستورية العليا في حكم أخير لها على أن المقصود بهذه المبادئ، ما هو قسلي الشبوت وقسلي الدلالة من أحكام الإسلام».

١٥ - وموضوع الرد بالذات موضوع مختلف عليه بين كبار فقهاء الشريعة القدماء والمحدثين ومن بينهم الشيخ سيد سابق في مؤلفه «فقه السنة» والشيخ محمد الغزالي في مؤلفه الشهير «السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث» حيث انتهيا مع غيرهما من الفقهاء القدامى إلى عدم وجود حكم واضح وقاطع لمسألة الرد في الشريعة الإسلامية.

١٦ - ومهما كانت الآراء في هذا الشأن فإن القاعدة في فقه الأحناف كما

سنين من بدء الثورة عليها وعليه حيث سجلت نقدي لكتابه .

(بتعليق قصير نشر مرقق صورته)

لكن ما يملينا من الدفاع في هذه القضية هي صورة الإسلام الحق كما يحبها كل مخلص لدين الله محتسباً إيمانه عدد ربه، لا كما يريد ما دعاة الشهرة وأصحاب المصالح الملوثة بالنفط والتي ليست من الإسلام في شيء.

وصورة الإسلام التي تدافع عنها موضوع دعوة تنسيق هذه الدعوى .

لأنقول ذلك . لفتحتاً على حديث الوحي، ولا خروجاً على سنة رسول الإسلام، بل نقوله ونفعل راجين لأنفسنا أن نكون من المتبعين بحق وإحسان .

ولقد نظرت في القرآن الكريم

فكان من أعظم ما لفت نظري قوله تعالى: «فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك» .

صدق الله العظيم

تأكيداً لأن صورة الدعوة وصاحبها تنسيق في أهميتها ما يبره موضوعها من هداية للبشر. فلو أن صاحبها كان فظاً غليظ القلب، لانفض الناس من حوله دون أن يلتفتوا إلى عظمة ما جاءت به من هداية وإحسان من رب العالمين .

ثم إنني نظرت في سورة الرسول(ص)

فكان أعظم ما لفت نظري في هذه السيرة من مكارم الأخلاق وفطنته السياسية موقفة - ص - من رغبة بعض أصحابه في قتل رأس النفاق والكفر - عبد الله بن أبي بن سلول - فما كان منه إلا أن قال لهم محذراً ومنبهاً: «أتريدون أن يسقوا للناس إن محمداً يقتل أصحابه» .

بصفته أستاذنا جامعياً وفي إطار البحث العلمي المطلوب منه للتحري في المجال الجامعي ولذا كان الأمر على هذا النحو يمثل خطراً محدقاً بحرية البحث العلمي في الجامعة يمثل منعه مصلحة محتملة لطالبي التدخل لدفع هذا الضرر المحدق، وهي إلى ذلك مصلحة قانونية محمية بمقتضى الدستور الذي هو أعلى مراتب القانون .

فإن حاصل ذلك

هو توافر مصلحة وصفة طالبي التدخل بطلب الانضمام للدعوى عليهما في مراجعة هذه الدعوى والحكم برفضها - شكلاً موضوعاً .

وذلك ما يتعين معه:

القبضاء بقبول تدخلهم في هذه الدعوى انضماماً للدعوى عليهما .

كلمة ختامية أخيرة

ياسيدى الزلمس .. وباحضرات القضاة

فلربما أستمحكم عنراً أن أسجل بين أيديكم أسباب مشاركتي للشخصية في الدفاع في هذه القضية الغريبة التي لا أعرف أياً من السدعي عليهما فيها وما أحسب إلا أنني أردت بمشاركتي في هذا الدفاع أن أسجل للنفس بين يدي ربي ما أرجوه في ميزان حسناتي عنده .

«يوم لا يقع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم» .

يوم وأزلت اللجنة للمعتقدين ويرزت المحجم للقوانين، وقول لهم أين ما كنتم تجدون من دون الله . قالوا متلوا عنا .

صدق الله العظيم

فطمع الله أن المدعى عليه وما انتهت إليه أبحاثه من آراء بل وما اتبعه فيها من مناهج، وهي مساجلة ثابتة للتاريخ قبل

(أحكام السقطن ١٤/٦/١٩٨٣
ص ٣٤ من ١٩٧٥/١/٢٩، ١٤٢٩، ٢٦
ص ٢٨٤) بالإضافة إلى ما أشرنا إليه
من أحكام في البلد السابق حول حكم
الردة وحول إسلام التابع لأبويه .

فإذا كان ذلك

وكان طلب التحقيق لا معنى له إلا طلب التدبث من جدية إسلام المدعى عليهما من عنده وبواعثهما وراء إعلان إسلامهما حال كونهما - لا قدر الله غير مؤمنين فعلاً... الخ وهي أمور كلها مما لا يجوز أن يتطرق إليه قاضي الدعوى على النحو المبين بالأحكام وإذا كان المدعى عليهما مسلمين بالميلاد، مسلمين بالممارسة وقبول التكليف بل ويعتبر المدعى عليه الأول نفسه بين المجتدين للفكر الإسلامي .

فإنه والحال كذلك يصبح من غير الجائر قانوناً وقضاءً

إجابة طلب المدعين بإحالة الدعوى المائلة للتحقيق .

ثالثاً: - في توافر مصلحة طالبي التدخل

إذا كان نص المادة الثالثة مرفعات قد جرى على أنه: «لا يتقبل أى طلب أو دفع لا تكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة يقرها القانون، ومع ذلك تكفى المصلحة (العامة) إذا كان الفرض من الطلب الاحتياط لدفع ضرر محقق..... الخ المادة» .

ولما كان كل من طالبي التدخل من أساتذة الجامعة الذين يهمهم أول ما يهمهم توفر مناخ البحث العلمي في الجامعة دون خوف أو إرهاب من أى نوع يقيد حرية البحث العلمي التي يحميها الدستور .

وكانت الدعوى: المائلة تأتي لمواجهة أفكار وآراء طرحها المدعى عليه الأول

هكذا كان (ص)

حريصاً على صيررته وصورة دعوته في مواجهة أعدائها وخصومها فبخشي أن يظن الناس بها أنه «يقتل أصحابه» رغم أن من أريد قتله لم يكن من أصحابه أبداً إلا بحسب الظاهر للناس، أما ما يعلمه الله ورسوله والمؤمنون علماً يتقنياً مطلقاً حكم به القرآن فهو «يقولون لأن رجلاً إلى المدينة ليخرجن الأعر منها الأذل وله العزة ورسوله وللمؤمنين ولكن المنافقين لا يفقهون» صدق الله العظيم، وهذا ذاته عين ما كان يعلمه خصوم الدعوة وصاحبها بحكم اتصال المصلحة والخطوط بينهم وبين رأس المناقشين.

هل أتوقف بعد ذلك

عند قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط ولو على أنفسكم أو الوالدين والأقربين».

صدق الله العظيم

أو أتوقف عند قوله (ص)

«اللهم أعز الإسلام بأحد العمريين». «عمر بن الخطاب أو عمرو بن هشام يقولها في حق رجلين كانا أشد أعدائه وخصومه فما منعته شتىهما في المداة والفسومة أن يشهد بها لهما من الخصال

نصر حامد أبو زيد



لحمودة التي يكون فيها عز للإسلام لو هدى الله أحدهما إليه.

في الآيات والحديث

ميزان العدل الصحيح، تزيين وتطويع للمؤمنين أن يكونوا أصحاب عقول نقدية حقيقية لاتمدح أن يعلى لكل ذي حق حقه مهما بلغت خصومته أو عدولته أو مهما كانت قرابته ومودته ولا تجعل من أفكار الأقدمين قيوداً على حرية العقل والإبداع فهم بشر يجتهدون ويصيبون ويخطئون طبقاً لظروفهم وأوضاعهم وفكرهم.

وأيضاً نحن اليوم؟

في عالم تشابكت أجزاؤه فصار قرية صغيرة وهو عالم لم يعد يقبل بسهولة أفكار التكفير ومحاكم التفتيش، ونحن

المسلمين أنصف من فيها وأعداء الإسلام هم الحاكمون الحقيقيون لها. يشبهون بأشكال هذه الدعاوى للزائفة لمرب الإسلام وللكيد لدعوته.

فكيف بالله

يساهم البعض منا لمصلحة ملوثة أو لطلب شهرة زائفة. بشريه صورة الإسلام على هذا النحو الذي فطه المدعون بهذه الدعوى؟ وهل تكون دعواهم إذن مع مخالفتها لهدى الرسالة والرسول إلا عملاً يصب في خندق الأعداء للمدريسين بالإسلام يكتنون له كل كيد ويرجون له كل سوء يتقنون في أحوال وسلوك المسلمين مما يصرف الناس كافة عن دعوة الإسلام.

وإن في حكمكم

بعدم جواز سماع هذه الدعوى لدفاع مجيد عن صورة للرسالة العظمى والرسول العظيم فرجو أن يضاف لميزان حسانتكم عند الله.

بناء عليه نلتمس:

أصلياً: الحكم بعدم جواز سماع الدعوى

احتياطياً: بعدم جواز إحالتها للتحقيق أو عدم قبولها شكلاً للأسباب التي أبدأها الزملاء الآخرون أو برفضها. ■

وكيل المتدخلين

فا

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع (٣) خليل عبد الكريم



مقدمة لازمة

في المقعد الأخير (السنوات للمشر الأخرى) على الأقل لم تكن قضية إلى الإسلام والمسلمين مظلمة أساءت إليها هذه الدعوى المستأنفة حكماً، فقد أظهرت الإسلام بمظهر في غاية السوء أظهرته كدين لا يطبق حرية الفكر وأن من يجتهد فيه وي طرح فكرة جديداً فلا جزاء له إلا القتل واستمحاء الأموال وتطليق زوجته.

لقد اهتمت وسائل الإعلام العالمية من تليفزيون وإذاعة بهذه القضية اهتماماً غير عادي بل إن بعض الدول الأوروبية أرسلت بعض بجانها لمتابعة هذه القضية وكانت إذاعة لندن في القسم العربي منها تنذع خبر هذه القضية في مقدمة أنباء العالم العربي وكانت تجري لأحداث مع كل من اتصل بهذه القضية بأي صلب أما

محكمة استئناف القاهرة

الدائرة ٤٩ للأحوال الشخصية
للمسلمين
الولاية على النفس
مذكرة

فأبأقول الدكتورين/ نصر حامد
أبو زيد وإبتهال أحمد كمال
يونس مستأنف عليهما.

ضد

الأساتذة/ محمد صميحة
عبد الصمد وآخرين مستأنفين في
الاستئناف رقم ٢٨٧ لسنة ١١١١ ق
م المحدد لخطره جلسة ٢٦ / ٧

١٩٩٤م

المسحف العالمية فإنها كانت تنشر أخبار هذه القضية في صفحاتها الأولى كيف لا وملفصها أن أسنانك جامعياً قدم أبحاثاً ودراسات لينال درجة جامعية فإنها بدعوى ترفع منه يطلب فيها رفعوها تطليق زوجته عليه. واتهامه بالردة أي الخروج عن الإسلام.

لقد تكررت هذه الدعوى للفرنجة والأمريكيين بما كان يجري في القرون الوسطى أمام محاكم التفتيش التي كانت تفتش في ضمائر الناس وتكتب عن عقائدهم وتشتق عن قلوبهم لتجأكد من ذلك.

وإن كان الأساتذة المدعون يزعمون إنهم رفعوا هذه الدعوى حسبة الله تعالى ودفاعاً عن شريعتهم فإنهم قد أساءوا إلى الإسلام إسائة لا تقدر ولو أن هيئة أو

نصر حامد أبو زيد



الموقرة ولا يتنازلان عنها، لا صراحة أو ضمناً، ويعتبرانها مطروحة أمام هذه الهيئة الموقرة ويضعانها أمامها للتفتيش وتكميم للفصل فيها جميعاً وعلى رأسها كافة الدفوع التي انطوت عليها المذكرات جميعها التي قدمها الزملاء كافة أمام محكمة أول درجة.

ولا يغير من الأمر شيئاً أن حكم محكمة أول درجة لها رأى خاص في هذه الدفوع على وجه الخصوص وقد رأينا حكم محكمة للنقض يمس على أن هذه الدفوع لها وجوبها وأثرها القانوني أمام محكمة الاستئناف حتى ولو صدر حكم مستقل من محكمة أول درجة. واستطرد الحكم المذكور (حكم محكمة النقض) على أنه على المحكمة أن تفصل فيها إلا إذا تنازلت المستأنف عليه عن شيء منها صراحة أو ضمناً والمستأنف عليها قراراً من أول وهلة أنهما لن يتنازلا عن ما قدماه من دفع أولاً ودفاع ثانياً أمام محكمة أول درجة بل يتمسكان بهما جميعاً بملئهما الصراحة والوضوح.

الرد على أسباب الاستئناف

المستأنفون قبل أن ي طرحوا أسباب الاستئناف أوردوا مقدمة كتمهيد لتلك الأسباب ذكرها فيها أن جوهر وظيفة محكمة النقض هي المحافظة على وحدة تفسير القواعد القانونية - ولا خلاف بيننا وبينهم على ذلك ولا بين الحكم المستأنف -.

نقول ذلك حتى يتبين لعدالة هيئة الاستئناف الموقرة ذلك حتى نخلس إلى أنه لم يكن للمستأنفين حاجة إلى ذكر نص المادة ٤ / من ق ٤٦ لسنة ١٩٧٢ ولكن الذي يختلف فيه مع الأستاذة المستأنفين هو أن الحكم المستأنف قد أهدر هذا المبدأ المستقر ونحن به جوهر وظيفة محكمة النقض لأن المستأنفين في هذه الخصوصية خلطوا عن عمد وسبق إصرار

محكمة الاستئناف لما سبق أن أبداه المستأنف عليه أمام محكمة أول درجة من دفع وأوجه دفاع ويعتبر هذه تلك مطروحة أمام محكمة الاستئناف للفصل فيها بمجرد رفع الاستئناف حتى ما كان منها قد صدر برفضه في حكم مستقل من محكمة أول درجة وإعفائه عن استئنافه صدور للحكم في الدعوى لمصلحته وعلى المحكمة أن تفصل فيها إلا إذا تنازلت المستأنف عليه عن التمسك بشيء منها صراحة أو ضمناً، مجموعة المكتب الفني، نقض ١٩٧١/٣/٢ لسنة ٢٢ ق. نود ونقول إنه طبقاً لنص المادة ٢٢٢ / فإن المستأنف عليها يتمسكان بكافة الدفوع التي طرحت أمام محكمة أول درجة وكذلك بأوجه الدفاع الموضوعية التي قدمت من باب الاحتياط وحتى لا يقال حسب تعبير محكمة النقض إنهما أغلقا على نفسيهما باب الدفاع الموضوعي ولم يلجأ لأن إيداع الدفوع والتمسك بها لا يخول ولوج باب الدفاع الموضوعي.

إن، قدم المستأنف عليها دفعاً ودفاعاً وأيداه الدفوع والدفاع بمستندات هذه الدفوع على وجه أخص ثم الدفاع الذي طرأه من باب الاحتياط مع المستندات وكلاهما يتمسك بهما المستأنف عليهما أمام هذه المحكمة الاستئنافية

جهة أو مؤسسة ممن يعادي الإسلام أنفقت ملايين الدولارات للإساءة للإسلام لما فطت أكثر مما فعلته هذه الدعوى.

وأغلب الظن أن يكفوا بالحكم الذي صدر في الدعوى بمد أن رأوا بأعينهم وسمعوا بأنهم مدى الأضرار التي أحاطت بالإسلام من جرأه هذه الدعوى وأن يكفوا بذلك الحكم ولكنهم إمعاناً منهم في اللد في الخصومة طعنوا في الحكم بطريق الاستئناف وذلك حتى يعيدوا الكرة ونضى بها الإساءة للإسلام مرة أخرى.

تلك مقدمة كان لابد منها ومن طرحها أمام عدالة هيئة الاستئناف الموقرة وذلك لتبيان أبعاد هذا الاستئناف.

الدفاع

دفاع المستأنف عليهما:

يتمسك بكافة الدفوع التي طرحها أمام محكمة أول درجة جميعها بلا استثناء ويعتبرونها دفعة لهم أمام هذه الهيئة الموقرة وعلينا لنص المادة/ ٢٣٢ من قانون المرافعات التي تنص على أن: «الاستئناف ينقل الدعوى بحالتها التي كانت عليها قبل صدور الحكم المستأنف... الخ».

وفي شرح هذه المادة يقول الأستاذان حامد عكاك السحامي بالنقض والمستشار/ عز الدين الديناصوري في: شرح هذه المادة: يترتب على رفع الاستئناف طرحة النزاع المرفوع عنه الاستئناف إلى محكمة الدرجة الثانية لتفصل في به من جديد ولها كل ما لمحكمة أول درجة من سلطة في هذا الصدد، من/ ٧٠٣ من كتابهما، «الطريق على قانون المرافعات» الطبعة الثانية سنة ١٩٨٢، إصدار نادي القضاء. وقضت محكمة النقض بالآتي: يترتب على الاستئناف نقل الدعوى إلى

المستأنفين من جانب وبين الحكم المستأنف والمستأنف عليهم من جانب واحد.

نستطرد ونقول إن المستأنفين أوردوا تلك الجمل من محكمة النقض سائلة الذكر وأن محكمة النقض قد ردت على هذا الطعن وقررت في شأنه السبأ القانوني الواجب الاتباع والذي أهدره الحكم المستأنف في نظر المستأنفين ثم أوردت صحيفة الاستئناف في هذا السبب الأول ما تسميه رد محكمة النقض، على هذا النحو ونحن نستاذن عدالة المحكمة الموقرة بأن نورد جزءاً من الرد المذكور لينبئين لعدالة المحكمة أن المستأنفين يحدون إلى تبني المصطلحات الشرعية والقانونية معاً لغسار السدين الشرعي والقانوني لهذه الدعوى الكيدية.

ثانياً: - إن المسبة هي فعل ما يحتمل عند الله وفي اصطلاح الفقهاء أمر بمعروف إذا ظهر تركه ونهى عن منكر إذا ظهر فعله وهي من فروض الكفاية وتصدر عن ولاية تشريعية أصلية أو مستمدة أصنافها الشارع على كل من أوجبها عليه وطلب منه القيام بها وذلك بالتقدم للقاضي بالدعوى والشهادة لديه أو باستعداء للمحصب أو لوالى المحصب (تبليغ النيابة العامة)، ودعوى العسبة تكون فيما هو حق لله أو كان حق الله فيه غالباً كدعوى بالزنا والطلاق البائن أو بالتفريق بين زوجين زواجهما فاسد.

ثم يقول الأستاذة المستأنفون: وإن ما أورده الحكم المستأنف يعتبر تجديدًا على قضاء النقض ومخالفًا لما ورد في أسبابه على نحو يثير الدهشة بحسمانه تجاهلاً لواقع لأجل فيه نكتل.....

وبدئ ذي بدء نشير إلى خطأ الأستاذة المستأنفين المتصد المقصود بين الواقع والقانون. ومع التعليم الجدي البحث لما يقوله المستأنفون فهذا لا يحتر

التي انبثت عليها المقدمة للتصديفة التي ساقها المستأنفون قبل إيراد أسباب الاستئناف وهي أيضًا التي عنينا بها الخط بين العام والخاص فجوهر وظيفة محكمة النقض عام ومناقشة حكم فرد خناس ولا يطى العمل الأخير وهو مناقشة الحكم للفرد مسامًا بالعام وهو جوهر وظيفة محكمة النقض. بعد ذلك نشرع في الرد على أسباب الاستئناف وأنها في نظرنا لا تخرج من نقطة أو تفتلن ولكن الأستاذة المستأنفين فروشا وأوصلوا الأسباب إلى تسعة.

تفنيذ السبب الأول:

من المهم في مثل هذا الاستئناف الذي نحن بصدد الذي يخطئ فيه القانون الوضعي مع للشريعة نستطرد فنقول إنه من المهم للغاية تصديق المصطلحات سواء القانونية أو الشرعية ذلك أن عدم ضبط المصطلحات يؤدي إلى سوء الفهم واختلاط الأوراق وفساد التأويل وهذه أمور نحن نرى أن الأستاذة المستأنفين يبحثون إليها بشدة وذلك لطة واضحة لا تخفى على عدالة الهيئة الاستئنافية الموقرة ونعني بها هشاشة ونهاقت بل وفساد وطلان الأسانيد الشرعية والقانونية التي تقوم عليها دعواهم ومخالفتها لأبسط قواعد الفقه الإسلامي وهذا ما فسّلنا القول فيه خاصة في مذكرتنا اللتين قدمتا بجلسة ٢٥/١١/١٩٩٣، ١٦/١٢/١٩٩٣ أمام محكمة أول درجة ولا نريد أن نكرر ما طرحناه فيها لأننا على يقين راسخ بأن هذه الهيئة الاستئنافية الموقرة - وهي تدرك شاماً أهمية هذا النزاع - سوف تقرراً وتخص كل كلمة أوردتها دفاع المستأنف عليها منذ فجر هذا النزاع.

يقول الأستاذة المستأنفون بعد ما أوردوا جملاً من حكم محكمة النقض الذي هو مدار السجل القانوني بين

بين العام والخاص ونعني بالعام هنا هو جوهر وظيفة محكمة النقض أما الخاص فهو مناقشة محكمة النقض في حكم الفرد.

ثم يقل أحد من قبل المستأنفين إن أحكام محكمة النقض على عمومها يتعين تطبيقها والافتقار لها حتى ولو تطلعت بقوانين أنفيت أو تعدلت وحتى لا يكون الكلام مرسلًا فإن هناك أحكاماً لمحكمة النقض تدور في فلك القانون المدني السابق على القانون المدني الحالي (١٢١ لسنة ٤٨) وكذلك قانون العقوبات السابق على القانون الحالي (٥٨ لسنة ٣١) وأيضاً قانون الإجراءات الجنائية الحالي (١٥٠ لسنة ١٩٥٠) فهل إذا ضحك أحد الخصوم بحكم لمحكمة النقض أصدرته قبل سنة ٤٨ وخاصة إذا جاء حكم القانون المدني الحالي مغايراً لما كان يسمى بالصورعة المدنية فهل في هذه الحالة يتعين على محكمة الموضوع أن تساور محكمة النقض حتى مع الاختلاف في الحكم القانوني الذي جاء به التشريع المدني وكذلك الحال فيما يتعلق بقانون العقوبات وقانون الإجراءات الجنائية؟

وهذا ما فعله الحكم المستأنف عندما ناقش حكم محكمة النقض الصادر بتاريخ ١٩٦٦/٣/٣٠ وقسال الحكم المستأنف في حق حكم محكمة النقض المذكور ما يلي بالحرف الواحد: (إن قضاء النقض المشار إليه أصبح بعد صدور دستور سنة ١٩٧١ منحصرًا عن موالية البيئة التشريعية الجديدة في قمة هرمها) وهو ذاته ما يمكن أن يقوله حكم آخر يحلم به أحد الخصوم الذي يستند إلى حكم لمحكمة النقض صدر مستنداً إلى مادة في القانون المدني السابق ألغاه القانون المدني الحالي الذي صدر لسنة ١٩٤٨.

هذه هي المغالطة (ونعني بها مغالها الفنى القانوني ولا نقصد بها أى تجريح)

نصر حامد أبو زيد



تجاهلاً للواقع من قبل الحكم المستأنف وتكرر مع الفرض الجدلي تجاهلاً مع مبادئ الشريعة وأحكام القانون ولا نعتقد أن مثل الأساتذة المستأنفين يجهلون الفرق بين الواقع والقانون ولكنه التقصير للمحمند للخلط بين الأمور أما تعريب المستأنفين ونحن مازلنا في نطاق السبب الأول للحكم المستأنف في هذه الخصوصية فإنه من الواضح أن المستأنفين يفتطمعون من الحكم المستأنف ما يساند وجهة نظرم ويتجاهلون ما يناقضها إذ إنه بالرجوع إلى الحكم المستأنف في هذه الخصوصية نجد أنه كان حاسماً فيما ذكره عن القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٦٥ في مادته الأولى والخامسة وأنهما معا قد أرسيا قاعدتين: الأولى هي فصل القواعد الموضوعية عن القواعد الإجرائية والثانية هي كون قانون المرافعات هو القانون العام الذي يطبق أحكام كل مسألة إجرائية كذلك أثبت الحكم المستأنف نقطة جوهرية وهي أن حكم محكمة النقض المذكور جاء سابقاً على دستور مصر العام الصادر في سنة ١٩٧١ والذي غير البنية التشريعية الأساسية في هذا المجال أما عن جروح الأساتذة المستأنفين إلى عدم ضبط المفاهيم الشرعية على وجه الخصوص فهذا يوضح بجملة ووضوح من المثال الذي أوردته حكم محكمة النقض ولا ينطبق على واقعة الدعوى. والذراع في حكم محكمة النقض هو امرأة ارتدت ثم تزوجت ومن ثم يجب التفرقة بينها وبين زوجها.

وواضح أن مفهوم الردة لدى الأساتذة المستأنفين عائم وغير دقيق وهناك فرق واضح بين امرأة ارتدت ارتداداً ظاهرياً وبين أستاذ جامعي اجتهد وقدم أبحاثاً ودراسات رأى فيها بعضهم ما يخالف وجهة النظر التقليدية والشريعة الإسلامية ولم يعرف في أي مرحلة من مراحلها ما يسمى

بالشروع في الردة بل إن الفقهاء استقر رأيهم على أنه في حالة الردة القطعية يستجاب المردد ويترك ثلاثة أيام يتوب عن رده كما أن الفقه الحنفي الذي يتمسك به المستأنفون صريح للنص والدلالة مما على أنه إذا وجد لدى المنسوب إليه فعل الردة وإذا وجدت نعمة أبواب تؤيد الردة ووجد باب واحد يفيها ويؤكد الإسلام، يأخذ بهذا الباب لأن الإسلام يطو ولا يطى عليه.

كما خلط المستأنفون وذلك واضح عن قصد وسوء عمد بين فرض الكفاية والولاية الشرعية سواء كانت أصلية أو مستمدة ولو أنهم حددوا هذه الاصطلاحات تحديداً دقيقاً يستند إلى كتب الفقه المحمدي لما أقدموا على رفع هذه الدعوى من أساسها ومن الغريب أنهم يزعمون أن دعوى للمسبة تكون باستقرار المحتسب أو وإلى المظالم الذي يمثل حالياً النيابة العمومية وهذا إقرار منهم بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة ولا تريد أن تخلط على عدالة المحكمة بخصوصية هذا النفع ملتزمين للتفصل بالرجوع إليه في مذكرتنا ومذكرات باقي الزملاء الذين دافعوا عن المستأنف عليهم أمام محكمة أول درجة وبذلك يتبين أن أول أسباب هذا الاستئناس متهاقعة وفاسدة وتختلف

أحكام الشريعة الإسلامية الفراء ومبادئ القانون الوضعي.

تفنيذ السبب الثاني :

نسب الأساتذة المستأنفون إلى الحكم المستأنف لخطأ الفاحذ الذي لا يمكن تبريره وتكرار للتجلى على قضاء محكمة النقض وموجز السبب الذي يأخذه المستأنفون في هذا السبب الثاني أنه وإن كانت الشريعة الإسلامية هي قانون مسائل الأحوال الشخصية (م/ ٧٨٠ من اللائحة) وأن الأحكام تصدر طبقاً لما هو مدون باللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب الإمام الأعظم أبي حنيفة ولكن الحكم المستأنف لاحظ أن هناك قوايين تدخل ضمن الأحوال الشخصية انطوت على قواعد مخالفة للراجح من مذهب الإمام الأعظم وأنه مادام الأمر كذلك فإن مؤدى هذا القول أن الرجوع إلى الأرجح من الأقوال في المذهب الحنفي يكون عدد عدم وجود قوانين جاءت بقواعد خاصة.

ويعقب الأساتذة المستأنفون أن هذه الأسباب التي ذكرتها محكمة النقض لا علاقة لها البتة بدعوى المسبة وهذا غير صحيح وسوف نرد عليه بعد قليل.

ولكن من اللافت للنظر قول المستأنفين: «إن هذه الأسباب نقلها الحكم المستأنف من حكم محكمة النقض أي أن الحكم المستأنف مجرد ناقل، ومن المتفق عليه شرعاً (أن ناقل الكفر ليس بكافر) وأن القرآن الكريم نقل عن الكفار والمشركين كثيراً من عقائدهم، إذن النقل لا تريب عليه كما أن التناقض واضح بين ما ذكره الأساتذة المستأنفون في بداية السبب من خطأ الحكم المستأنف خطأ فاحشاً وبين ما ذكره أخيراً بأن للحكم كان مجرد ناقل لا أكثر ولا أقل.

ولا ندرى كيف يستقيم القول بأن الحكم تجنى على محكمة النقض وكل ما

فعله هو نقل من حكمها فقط. وهذا التعارض الذي يتردى فيه المستأنفون من حين إلى آخر مرده إلى افتقارهم إلى خط دفاع صحيح وإلى أنهم يقفون على أرض رخوة تهد بهم إلى أسفل كلما مضوا في ذكر أسباب استئنافهم للقاضي، بعد ذلك يجيء الرد على ما يقوله الأستاذة المستأنفون من أن هذه الأسباب التي تكررتها محكمة النقض ونقلها الحكم المستأنف لا علاقة لها بها وذلك على الأوجه الآتية:

أ - الأستاذة المستأنفون يقتضون ويجزمون بصحة حكم محكمة النقض فيما يروق لهم منه ويتوهمون أنه سيأخذ دعوالم الهزيلة للجفاء ويأخذون ويتمسكون به بل ويميجون على الحكم المستأنف أنه ناقض هذا الحكم واعتبروا ذلك كبيرة من الكبرياء أما الفقرة التي لا تروق لهم ويرون أنها ضد مزاعمهم فيقررون بكل جرأة على الحق أنها لا علاقة لها بالدعوى المطروحة ولا صلة لها بها لا من قريب ولا من بعيد ونحن نسلط الضوء على هذا المسك من جانب المستأنفين ونضعه تحت أنظار عدالة المحكمة ونترك لها الحكم عليه.

ب - الفقرة التي يقول الأستاذة المستأنفون أن الحكم نقلها من حكم النقض أبرزت نقطة جوهرية وهي أن ما ورد في قوانين الأحوال الشخصية من أحكام هو الواجب للتطبيق حتى ولو كان يخالف أرجح الأقوال في مذهب الإمام الأعظم وفي اللائحة.

ونصف هذه النقطة للجوهرية بأنها جوهرية لأنه يبرر ما أخذته الحكم المستأنف على حكم محكمة النقض من جهة من لائحة ترتيب المحاكم للشرعية وأرجح الأقوال في المذهب الحنفي هو القانون العام في مسائل الأحوال الشخصية.

لقد أصاب الحكم المستأنف عندما أبرز الدباين في الفقرة سائلة الذكر وفيما ينتهي إليه حكم محكمة النقض من جعل اللائحة وأرجح الأقوال في المذهب الحنفي هي القانون العام في مسائل الأحوال الشخصية.

والحق أن الحكم المستأنف كان غلطاً وموفقاً في ذكر ذلك، ولعل هذا هو السبب في ثورة الأستاذة المستأنفين والألفاظ الحادة للثالثة التي وصفوا بها الحكم المستأنف في بداية السبب الثاني.

إن هذه الأسباب التي ذكرتها محكمة النقض ونقلها الحكم المستأنف لها علاقة وطيدة، بالدعوى للمنظورة بخلاف ما يدعيه الأستاذة المستأنفون.

وهكذا ينهار السبب الثاني من أسباب الاستئناف لأنه يحمل في بطنه أسباب لنهاره.

تفنيد ثالث الأسباب :

في هذا السبب يعود الأستاذة المستأنفون إلى التمسك بفقرة من حكم محكمة النقض الذي قالوا عنه منذ سطور قليلة إنه لا صلة له بموضوع الدعوى وبين ذلك هو أن محكمة النقض في الرد على الدفع بانتفاء المصلحة في دعوى الحسبة هو قولها: «إن هذه الدعوى تصدر عن ولاية أضفائها الشارع على كل من أوجبها عليه، فاستطردوا قائلين: «إنه على الرغم من أن هذه الأسباب التي بني عليها قضاء النقض رفض الدفع بانتفاء المصلحة فإن الحكم المستأنف لم يشر إليها في إشارة على الإطلاق، وبذلك لا بد أن محكمة الاستئناف الموقرة وهي تطالع صحيفة الاستئناف هذه تكون قد لاحظت التأرجح الشديد الذي يراوغ في مضماره الأستاذة المستأنفون ونوضح ذلك أنه إذا ذكر الحكم المستأنف فقرة من حكم النقض المذكور وصارعون إلى القول بأن

هذا تزيد من الحكم المستأنف وأنه أخطأ بأنه نقل ما لا علاقة له بموضوع الدعوى وإذا سكت الحكم المستأنف ولم يورد شيئاً منه في نطاق هذه الخصوصية التي يتناولها، يتهمه الأستاذة المستأنفون بأنه أهدر قضاء النقض بغير تبصر ولا روية، وهذه الصراغة من جانب المستأنفين مبررها إلى منصف سدهم الشرعي والقانوني، ونحن نترك لمعدلة هيئة الاستئناف الموقرة تقييم هذا التأرجح.

بعد هذا يحسن علينا أن نوضح الأمور توضيحاً دقيقاً بأن الأستاذة المستأنفون يحاولون تمييزها عن قصد ونستظهر الله تعالى أن ناسب إليهم أنهم لا يطعمونها.

الأستاذة المستأنفون كدأهم منذ أول لحظة في الخلط تراهم يخلطون بين المصلحة في دعوى الحسبة والولاية فهناك فرق شدد الوضوح بين المصلحين فإنما كانت محكمة النقض تحدثت عن ولاية أضفائها الشارع على كل من أوجبها عليه فإنما بالأستاذة المستأنفون وبقدرة قادر يحولون هذه الولاية إلى مصلحة.

وحتى لا يقال إننا نقلنا الكلام على عراهه فإننا نوجز فيما يلي أقوال الفقهاء وأصحاب مجموعات المفردات عن الولاية ونضعها تحت بصر الهيئة الاستئنافية الموقرة لتدبين مدى المغالطة (ونعني بها من الناحية الفنية) التي يجلع إليها الأستاذة المستأنفون حين يحولون الولاية إلى مصلحة ويعد قليل يقولون عنها أيضاً صفة وذلك على الأوجه الآتية:

يقول المسود الشريف الجرجاني في كتابه (التعريفات) :- «الولاية في الشرع تنفيذ القول على الغير شاء الغير أم أبى».

وهي في اصطلاحنا الحالي سلطة للتنفيذ والأستاذة المستأنفون - ومثلهم لا

نصر حامد أبو زيد



والنيابة المفترضة - التي جاءت على لسان محكمة النقض في قضية ثبوت اللبس - شيء والحمية شيء آخر والنيابة المفترضة الأولى (لللبس) ليست عن الله تبارك وتعالى ولكنها عن الصغير المطلوب إثبات نسبه وهو المدخل لقبولها وفي حالة رفعها عن الأم، أما للممتصب (رافع دعوى الحمية) لا يكون نائباً عن الله جل جلاله لا نيابة مفترضة ولا غير مفترضة - ولم يقل ذلك أحد قبل الأساتذة المستأنفين ومثلهم لا ينسب إليهم الجهل - ولكن الدافع هو إلى عنق الحقيقة والمخالطة للفاضة المضبوحة التي بلغت حد نسبة قول لمحكمة النقض هي نزبه عنه وبزيلة منه براءة اللبس من دم يوسف بن يعقوب - عليهما السلام - والإسلام لا يعرف نيابة عن الله.

ولذلك عندما نادى أعرابي أباه بكر - اللهم أرض عنه - (يا خليفة الله) فزع الصديق من هذا النداء وأفهمه أن يناديه بـ (خليفة رسول الله) حتى في المسيحية أخذت الطوائف التي استجذبت بعد الكاثوليكية تدبراً من مسألة نيابة بشر عن الله مثل البروتستانتية - وللكاثوليكية هي وحدها التي فيها أن البابا (وهو بشر) هو نائب عن الله.

والأساتذة المستأنفون لا مانع لديهم في سبيل الدفاع عن دعوامم الراهبة المتداعية أن يخططوا بين الإسلام والكاثوليكية وأن ينسبوا إلى الإسلام ما يتنافى مع أبسط قواعده (التوحيد) وما رفضه المسلمون منذ فجر الإسلام منذ أيام الخليفة الراشد الأول الذي رفض نداء الأعرابي (يا خليفة الله) وخطوا أيضاً بين الولاية الشرعية - سواء كانت أصلية أو مستمدة وبين النيابة المفترضة - فالولاية الشرعية تداولناها ونحن ننفذ ثالث الأسباب أما النيابة المفترضة فهي تمثيل صاحب حق أو الحلول محله لطة طارئة كصغره أو ألقه عقوبة أو غياب عن مجلس

تميز للقنوى عن الأحكام وتصرفات القاضي والإمام - للإمام شهاب الدين القرافي).

ونرجو أن تكون قد وفقنا في ضبط هذا الأمر واستبان لمعالجة هيئة الاستئناف الموقرة أن الولاية في دعوى الحمية هي غير المصلحة بمعنى الحديث.

وبهذا يتضح وجلاء أن الحكم المستأنف لم يهدر حكم محكمة النقض ... الخ

أو أنه لم يلتفت إلى حقوق الأسباب التي اعتمدت عليها تلك المحكمة ... الخ.

وأن هذا كله توهم محض في أدعية الأساتذة المستأنفين لأنهم يخطئون عن عمد - ومازنا نكرر أن مثلهم يستحيل أن يجهل ذلك - بين مصطلحات في غاية لدقة ويحاولون إلياسها دلالات لم تكن في ذهن واضعها وهم لئمة المذاهب والفقه!

تلفيد رابع الأسباب :

هذا السبب خطئ الأساتذة المستأنفون خطأً محيياً بين ما أورثته محكمة النقض بصدد الحمية وبين ما أورثته بشأن دعوى إثبات اللبس فمحكمة النقض لم تذكر وجود نيابة مفترضة في الحمية وإنما تكررت ذلك في دعوى طلب ثبوت الصغير.

بجهل ذلك - يدركون أن المصطلحات قد تغيرت مفاهيمها أي أنها وقت نشوء المذاهب الفقهية ثم تدويرها كانت تعني شيئاً أما الآن فهي تعني شيئاً مغايراً تماماً ربما لم يخطر ببال الفقهاء آنذاك - فلي سبيل الحال كان (الحاجب) في ذلك الوقت يعني الوزير يقال يدعى البرمكي حاجب الخليفة هارون الرشيد أي وزيره أما الآن فـ (الحاجب) تعني مفهوماً مختلفاً غاية الاختلاف مما الذي ينادى على المتقاضين في المحاكم، وكذلك (العامل) ففي ذلك الوقت هو حاكم الإقليم فيقال الحاجب بن يوسف الثقفي عامل الخليفة عبد الملك بن مروان على العراق أما الآن فهي تعني من يشتغل في مصنع أو ورشة ... الخ.

والمعنى الحديث هو المحافظ فإذا قلت إن المستشار الجهول عامل للرايس مبارك على الإسكندرية كان قورك مشوشاً وغير مفهوم - وهو ما تعدد إليه عن قصد المستأنفين إذ يستعملون ألفاظاً قديمة لمعان حديثة فيدعون أن للولاية هي المصلحة في حين أن الأمر على خلاف ذلك - فالولاية ولاية عامة مثل: ولاية الإمارة - ولاية القضاء - ولاية المظالم - ولاية الحمية - ولاية الصدقة (الزكاة) - ولاية العقود والفسوخ (جمع فسخ) - ودلالة عموميتها تستلزم من كون صاحبها نقاهاً من ربي الأمر - كما أنه يتعامل مع جمهور واسع لأمع فرد أو جماعة معينة - وولاية خاصة وهي المستفادة من آحاد الناس وهي بالوكالة أو بالإنابة أشبه وأبش فيها حكم ولا لزوم - والولايتان تتفاوت كل منهما في نطاقها في الرتبة والدرجة في الولاية العامة: الفرق واضح بين ولاية الإمارة وولاية الصدقة (الزكاة) - كذلك الولاية الخاصة قد تقتصر على أمر وحيد وقد تشمل عدة أمور (باختصار من كتاب الأحكام في

هذا الذي جاء في السبب الرابع ظاهر للفساد والبطلان بل إن ما جاء في هذا السبب الرابع والأسباب الثلاثة التي سبقته تخالف مخالفة ظاهرة أحكام الشريعة والقانون الوضعي وما أسفر عليه قضاء محكمة النقض.

تفنيده خامس الأسباب:

من الواضح تلون الأساتذة المسئافين فيما يسوقونه من أسباب هي أو هي من بيت الحكوت، فبعد أن تيقن لديهم أن محاسنهم في القلق بين الولاية والمصلحة خطأ محبب وأنه غير متع ولا يذوي إلى الغاية التي قصدوا إليها وأن آراء الأئمة الأعلام وفقهاء الإسلام تكف حالاً بينهم وبين ما يهدفون إليه تراهم يعمدون إلى الحديث في شرط المصلحة في القضاء الإداري، ومن البديهيات أن نضع تحت أنظار عدالة الهيئة الموقرة أن هذه الدعوى للمسئاف حكمها هي دعوى شرعية مختلفة بالقانون الوضعي المطلق بالأحوال الشخصية وليس لها صلة لا من قريب ولا من بعيد بالقضاء الإداري، ولا ندرى كيف يمكن القول بأن قضية أحوال شخصية تطبق عليها أحكام القضاء الإداري وكيف يستصحب الحسن القانوني السليم أن مبادئ الفرنجة وفي مجال القضاء الإداري تطبق على قضية أحوال شخصية. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إفلاس جمعية الأساتذة المسئافين من الأسانيد الشرعية والقانونية المتعلقة بالأحوال الشخصية إذ لو كانت بين أيديهم مثل هذه الأدلة لما عمدوا إلى مبادئ قضاء آخر وهو القضاء الإداري الذي لاصلة له بقضاء الأحوال الشخصية.

ومن دلائل عدم توفيق الأساتذة المسئافين وتطبيقهم أنهم حتى المبادئ التي أوردها لامتت من قريب ولا من

الكسب بأمره ونهيه هو كلامه وصفته القديمة).

أورد ذلك في كتابه (لتهذيب) وهكذا نرى أن مسألة حقوق الله تعالى ليست بالسهولة وليست بالسهلة التي يحاول أن يصورها بها الأساتذة المسئافون وقد عمد الأئمة الأعلام إلى ذلك للتحديد وذلك التدقيق حتى لا تختلط حق الله بحقوق العباد وحتى لا يصد من يدعي أن له حقاً وأن حقه هذا هو من حقوق الله تبارك وتعالى وذلك حتى يرهب خصمه ويضفي على دعواه حالة مزيفة وهذا يؤكد من قول الأساتذة المسئافين: «إن المصلحة في دعوى الحسبة مفترضة وقائمة ومتوافرة في رافع الدعوى وأن ولايته في رفعها هي ولاية أصلية تدخل له حق التقاضي وأن الدعوى مرفوعة حسبة لله ويحق من حقوق الله».

وهذا ما نبهنا إليه ومازلنا ننبه عليه وهو أن المسئافين يحاولون عن عمد وعن قصد وعن إصرار الخلط بين حقوق الله تعالى وحقوقهم وأن دعواهم هذه للتهافت هي حق من حقوق الله تعالى وحاشا لله تعالى أن يكون الأمر كذلك كما أنهم يخدمون الفرقو الدقيقة بين الولاية والمصلحة ويحاولون أن يضلوا على المصطلحات السابقة مخلولات حديثة لم تخطر لطف الصالح - رضوان الله تعالى عليهم - ببال.

إن المسئافين حتى تبرا دعواهم التسوية وتطبق قضيتهم المعرجة وتصح ادعائهم الزلفة لا مانع لديهم أن يدعوا للعبادة عن رب المزة بل والأدنى من ذلك يرون أن حقهم على الله تعالى نيابة مفترضة فهل رأيت هيئة الاستئناف الموقرة أبشع من هذه الصور!!

ونخلص من ذلك إلى أن ما أورده المسئافون في هذا السبب الرابع من أن الحكم خرج على حكم محكمة النقض مما يؤدي إلى بطلانه.

القضاء - وشكنا بين الأمرون - ولذا أن نسأل المسئافين: «من من المسلمين يحق له أن يلوب عن الله سبحانه ؟؟؟»

والمسئافون يأخذون هذه الشلون البالغة الحساسية والمتعلقة بأرواح ومساائر وكيانات المسلمين يأخذونها بخفة شديدة لا تليق بمجالس القضاء العالية الموقرة.

فهم يخلطون بين حقوق الله وحقوق العباد خلطاً مقصوداً متعمداً وذلك حتى يصوروا انتدفاعهم في رفع هذه الدعوى على أنه حق من حقوق الله تعالى وذلك بإضفاء نوع من القدسية الزائفة عليها ولم يغلطوا إلى أن فقهاء المسلمين تخرجوا في نوسمة دلفة حقوق الله إعظاماً لشأنه تعالى من ناحية وحتى لا يتمسح كل شخص بحقوق الله ويدعي أن حقه هو حق الله تعالى كما يفعل المسئافون حالاً.

وفي هذا يقول الإمام القرافي رحمه الله: (إن حق الله تعالى أمره ونهيه مشكل بما في الحديث الصحيح عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: (حق الله على العباد أن يعبدوه ولا يشركوا به شيئاً) فيقتضي أن حق الله تعالى على العباد الفعل نفسه لا الأمر به) في كتابه (الفرق) - المجلد الأول القاعدة ٢٢ - الفرق بين قاعدة حقوق الله تعالى وقاعدة حقوق الآمين.

والإمام شهاب الدين القرافي من أكبر أئمة الفقه الإسلامي وخاصة الذين ضبطوا المصطلحات الفقهية وتراه هذا يقول إن حق الله تعالى مشكل وأورد الحديث النبوي الشريف الذي حصر حق الله تعالى في عبادته وعدم الشرك بل فعل العبادة على وجه التحديد.

وزيد الشيوخ/ محمد علي حسين الأمر تحديداً بقوله: (والحق معناه التلزم على عباده والالتزام على العباد لا بد أن يكون مكسباً لهم وكيف يصح أن يخلق

نصر حامد أبو زيد



بمعيد بالدعوى التي نحن بصددنا مثل مطالبة أحد أقباط مصر حكومة مصر بالاحتفال بالأعياد المسيحية ومثل مطالبة مواطن مصري بعدم سفر الآثار المصرية للخارج.

ولقد قرأنا هذا السبب عدة مرات لتدرك الصلة بين الأعياد المسيحية والآثار المصرية القديمة وبين هذه القضية المستأنفة حكمها ولم نستطع أن نصل إلى ذلك. ومن المصيب أن المستأنفين يدعون أن الحكم المستأنف ظاهر الفساد وأن الحكم الذي حكم بالاحتفال بالأعياد المسيحية وحماية الآثار المصرية القديمة قد أساب كبد الحقيقة ولكنهم لم يبينوا لنا ما هي الصلة بين الأعياد المسيحية والآثار المصرية القديمة والدعوى الحالية.

وهكذا رغم أن السبب الخاص لم يكن يستحق منا الرد لخروجه الظاهر عن سياق الدعوى وموجباتها، فإننا قد عمدنا إلى الرد وذلك لنبين لعدالة المحكمة مدى نهافت هذه الدعوى وانعدام أسانيدنا حتى إن رافعيها لم يجدوا ما يبيد من الأدلة سوى مبادئ القضاء الإدارى الصادرة من للفرجة أو الصادرة فى مواضيع لا صلة لها من قريب ولا من بعيد.

تفديد السبب السادس:

يستطرد الأساتذة المستأنفون فى التخطيط وفى تجميع رأى من هذا وآخر من هناك حتى ولو انحصرت الرابطة بينهما ولو تناقرا ولا يهم فى نظريهم تناقضهما أو تضاربهما وتارة ثلاثة يحملون للصومس ما لا تحمل بل مالم يفكر من صدرت منهم تلك الآراء فيه .

وهم لإفلاس ذات يدعهم من أى دليل يساند مزاعمهم لا مانع لديهم من الاستشهاد بمصرحهم لعللاقة لها بموضوع الدعوى الماثلة، عاد المستأنفون

مهمة وملاحظة جوهرية) وهى أن جميع الفقهاء المذكورين (يطلقون على شراح قانون المرافعات المذكورين سابقاً لقب فقهاء تنظيمي لهم وتفخيماً) متروكاً مثلاً لدعوى المسببة وخطوه نموذجاً لها وهو رفع دعوى التفريق بين زوجين يمنع الدين من زواجهما أو كان زواجهما باطلاً ولو رضى الزوجان بزواجهما هذا.

وهذه الملاحظة المهمة والجوهرية تؤكد ما قلناه من أن الآراء التى استشهد بها الأساتذة المستأنفون لا تطبق على دعواتهم هذا فلا زواج د/ نصر أبو زيد ود/ إيهاب يونس منع الدين من إضماره ولم يكن باطلاً منذ انعقاده، فهل هذان اللذان ينطبقان على دعوات المستأنف حكمها هذه ؟ تذكر المستأنفين الذين لا بد أنهم نسوا أو لم يهتموا بتساوي موضوع لن دعواتهم أسناد جامعي لاجتهد وحرر لجاناً وكتب فيها آراء لم تعجب الأساتذة المستأنفين ولا من على شاكلتهم فهل موضوع الدعوى هذه يماثل من قريب أو من بعيد المثلين الذين ضررهما المستأنفين؟

ب ـ من الواضح والبدى أن الأساتذة المستأنفين عندما نقلوا للصومس التى أشرنا إليها فيما سلف ليعتمدا على قرابتهما ولم يدركوا أنها تتكلم عن ظروف تاريخية تختلف تماماً عن الظروف الاجتماعية التى يعيشها مجتمعنا لئلاى فضلاً على تتكلم عن تقديمها إلى المحاكم أو تقديمها إلى وإلى النظام ومطرم أنه لا يوجد فى مصر محاسب ولا لى النظام مما يجعل الاستشهاد بهذه للصومس فى غير محله، إن دعوى الحسبة فى تلك الوقت كان لها مفهوم مختلف تماماً عن مفهومها فى الوقت الحالى ومن الصعب للوائح قيسى تلك الظروف بطورفنا الحالية وتلك للاختلاف الواضح فى كل الدولى فى

إلى التشيبت بآراء بعض شراح قانون المرافعات المصريين (المستأنفون يطلقون عليهم من باب التفخيم: الفقهاء).

بعد أن استبان لهم أن آراء (الفرجة) لا تسعفهم ومع ذلك فإن آراء هؤلاء مع التقدير الكامل لهم لا تجدى الأساتذة المستأنفين نفعا وذلك للأسباب الآتية:

أ — الأمثلة التى أوردها للشراح المذكورين ولتى يرون أنها من دعوى الحسبة التى هى من فروض الكفاية ليس من بينها ما يشابه حتى ولو من بعيد الدعوى الحالية المستأنف حكمها مثل إثبات الطلاق البائن أو طلب تعيين قيم أو طلب إثبات نمب صغير الأمر الذى يؤكد أن الأساتذة المستأنفين نسوا أو تناسوا موضوع دعواتهم وهو طلب تفريق أسناد جامعى عن زوجته لمجرد أنه لاجتهد وقدم آراء أو أفكاراً رأى بعضهم فيها أنها لا توافقه أو لم يحدود عليها أو لا تماثل للكوشيات التى تعود لإقامها فى خطبة الجمعة..... الخ.

فأين هى المماثلة التى تجوز للصلة والصفة فى رفع الدعوى ؟ أليس هذا من قبل المستأنفين تمحلاً ونسفاً ولياً لأعناق الصومس التى استشهدوا بها؟

ومن الغريب أن المستأنفين يظنون هذا السبب يعولون فى وسط السطر (مسألة

الدرجة الحسنية والعرفية والافتقار...
لحق.

بمضى أنه ما كان يعبر دعوى حسبة
في تلك الزمان الفاي لا يعتبر من
دعوى الحسبة حالياً ففي ظل موافق
حقوق الإنسان وتفتت وسائل الاتصال
بين دول العالم حتى إن العالم تحول كما
يقال إلى قرية كبيرة، وفي ظل انفراج
الافتقار كلفة على بعضها يكون من
التصنيف اعتبار هذه الدعوى المستأنفة من
دعوى الحسبة. وقد قلنا في السبعة إن
هذه الدعوى أسست إلى الإسلام
والمسلمين ومسورتهم وسائل الإعلام
الأجنبية بصورة شعبة.. أسنان جامعي
يصدر كتاباً أو كتابين أو أكثر فيسارع
عدد من المحامين إلى طلب التفريق بينه
وبين زوجته بحجة أنه لرتد... الخ

هذه المسألة مهمة ربما لم يلبس إليها
الأساتذة المستأنفون أو ربما تجاهلوا،
ومن الواضح أن شراح قانون المرافعات
الذين نقلا إراهم وخاصة أولهم لم
يتنبهوا إلى اختلاف الظروف الاجتماعية
عندما نقلا تلك النصوص عن كتب ألفت
في ظروف مغايرة.

تفقد سابع الأسباب:

ما زال المستأنفون يدورون في
دفاعهم ولا يستأنفون إلى رأي ولا
يقدمون دليلاً ولا حتى شبه قرينة تستند
دعواهم فمرة يشهدون بآراء القريفة
وأخرى يطرحون أمثلة ساقها بعض شراح
قانون المرافعات (يلتقون عليهم لقب
الفقهاء) وهي أمثلة بعيدة عن موضوع
الدعوى بيد الشرق عن المغرب، ومرة
ثالثة يعودون إلى الكلام عن موضوع
الحسبة من الناحية الشرعية وهذا ما
ستنقله في ريتنا على سابع الأسباب.

ويقول الأساتذة المدعون: ويقول
المستأنفون إن المدعى حسبة هو نائب

عن ولي الأمر الذي يفترض فيه الدفاع
عن حقوق الله تعالى وأن القضاء استقر
أن دعوى الحسبة تصدر عن ولاية أصلية
ومستعدة.

وسبق لنا أن قلنا بالرد على ذلك
تفصيلاً فيما طرحناه آنفاً وتكلمنا عن
الولاية الأصلية والولاية المستعدة وخاصة
ما تكرره بشأنها في ريتنا على رابع
الأسباب ولورينا رأي الإمام شهاب
الدين القرطبي، ولا نريد أن نكرر ذلك
حزماً على وقت عدالة المحكمة للموقرة.

إن الأساتذة المستأنفون لم يجدوا
لديهم جديداً فأخذوا يكررون ما سبق أن
ذكروه وهذا يدل على خلوهم كما قلنا
حتى من قرينة بسيطة تزيد مزاعمهم.

إن المستأنف عليهما مقدمي هذه
المذكورة على ثقة بأن عدالة الهيئة
الاستئنافية الموقرة ستقرأ كل كلمة ينضمها
ملف الدعوى وستقرأ أيضاً الفقرة التي
أوردوا الأساتذة المستأنفون في الابد
السابع، وستأكد بطريقة لا تدعو إلى أي
شك أن ما ورد في تلك الفقرة يخص
زماناً كان النظام القضائي فيه يختلف
فيه عن النظام القضائي الحالي مثل
قولهم إن مدعى الحسبة هو نائب عن
ولي الأمر فهل يقبل الحص القضائي
الحالي أن يكون الأستاذ/ محمد
مسعدة عبدالصمد ومن معه هم نواب
عن الرئيس/ محمد حسني مبارك؟؟
ويستطرد الأساتذة المستأنفون قائلين إننا
نتكلم المدعى عن دعواه ونحن على
القاضي أن يأذن غيره ليقوم بالخصومة
ونحن نسأل الأساتذة المستأنفون هل لو
تنازلوا عن استئناف هذا تقوم الولاية
الاستئنافية الموقرة بتعيين آخرين -
ايستمرروا في الدعوى أم أنها ستنتهي هنا
للتنازل في محضر لإجلسة ويعتبر
الاستئناف منتهياً بعد هذا؟؟

ألبيت هذه الفقرة كما قلنا لا تمت
بصلة لا من قريب ولا من بعيد للنظام

للقضائي الحالي وأن مؤلفها - ولا نقصد
الذي نقلها في رسالة الدكتوراه بل نقصد
مؤلفها الحقيقي - قد أوردنا في زمان
مخالف لهذا الزمان وكان له نظام 4
للقضائي المغاير لنظامنا الحالي؟؟

ولكن للأسف الشديد لا يجد
المستأنفون ما يساندون به مزاعمهم
الباطلة إلا مثل هذه النصوص التي
انقطعت صلتها بنظامنا القضائي الحالي
ويقولونها.

تفقد السبب الثامن :

يدعي الأساتذة المستأنفون أن حكم
محكمة النقض الصادر في
١٩٦٦/٣/٢٠ طبق مذهب أبي حنيفة
تطبيقاً قضائياً دون أن يصدر قانون وأنه
بذلك خالف أحكام المادة ٧ من الدستور
وهذا تحريف واضح لمحتوات الحكم
المستأنف وهو تحريف متعمد وبالرجوع
إلى الحكم المذكور نجد أنه قد أصل
المسألة تأسيساً يدعو إلى إلغاء وأنه فصل
بين القواعد الموضوعية والقواعد
الإجرائية ويبين ما الذي يتبع في شأن
كل منها وأى تلك القواعد تخضع للإلغاء
ترتيب المحاكم الشرعية والتي تخضع
لقانون المرافعات وكما هو معلوم القانون
الحالي الذي يطبق أحكام كل مسألة إجرائية
لم يرد بها فصل خاص في ترتيب للإلغاء
للمحكمة الشرعية أو نص آخر.

وما قاله عن حكم محكمة النقض إنه
لم يبن على مناقشة نصوص وأحكام
المادتين الأولى والخامسة من القانون
١٩٦٦ لسنة ١٩٥٥ وبأن كفاية إعمالها،
وانتهى إلى أنه يجب إنفاذ أحكام المادتين
المذكورتين وإلا لفشت عن أي قضاء
يخالفهما.

وشتان بين ما جاء في الحكم
المستأنف وبين ما يتكره الأساتذة
المستأنفون، أما ما جاء بشأن قضاء
النقض بعد صدور دستور سنة ٧١ فإن ما

نصر حامد أبو زيد



جاء على لسان الحكم المذكور أن قضا محكمة النقض بعد صدور دستور ٧١ يبين انحصاره عن مواكبة البنية التشريعية المصرية الجديدة وأن ما جاء بالمادة الثانية من الدستور بخصوص مبادئ الشريعة الإسلامية كما فسرتها المحكمة الدستورية العليا أنه خطاب موجه إلى المشرع مباشرة ومعنى ذلك أنه ليس موجهاً إلى القاضي، ومفاد كلام الأستاذة المستأنفة أنه ملحق في أحكام المحكمة للدستورية العليا الذي هو في الحقيقة أمر ملحق لأنه لو أننا فتحنا الباب على مصراعيه كان ذلك مخالفاً للنظام القضائي المعمول به في مصر منذ عشرات السنين ونعني به استبعاد أحكام القضاء من قوانين صدرت من الهيئات التشريعية .

وذلك بخلاف المعمول به في القضاء في الإسلام ذلك أن القاضي وقت ذاك كان له أن يحكم استمداً من الشريعة الإسلامية مباشرة أي ما يراه بالموافقة لها دون وجود قوانين يلزم بها القضاء آنذاك وهذا هو ما نراه الحكم المستأنف .

وليس صحيحاً أن ما تضمنه قضاء النقض هو تفسير للنصوص القانونية المتعلقة بشرط المصلحة، فقد لاحظنا أن هم الأستاذة المستأنفة ينحصر في إثبات شرط المصلحة في حقهم وفي سبيل ذلك لا مانع لديهم من عدة أمور منها الادعاء بأن قضاء النقض هو تفسير للنصوص المتعلقة ومنها أيضاً ما ذكرنا ، نقف من محاولة الأستاذة المستأنفة اللط المتعمد بين المصطلحات التي كانت سائدة منذ عدة قرون والمصطلحات الحديثة ورغم تباین البيئات التي انبثقت عنها تلك المصطلحات .

وليس صحيحاً ما يذهب إليه المستأنفون أن نص المادة الثانية من الدستور لا يعد بنية تشريعية جديدة وهذا

مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع، كما أن هناك ملحوظة مهمة لا ندري كيف فاقت على الأستاذة المستأنفة وهي أن المخاطب بالمادة الثانية من الدستور هو الهيئة التشريعية بينما المخاطب بالمادة الأولى من القانون المدني هو القاضي ولكن كما ذكرنا قبل ذلك أنه لا مانع لدى الأستاذة المستأنفة من خلط الأوراق بين مواد الدستور ومواد القانون ما دام ذلك من منظورهم يؤيد مزاعمهم .

تفنيد تاسع الأسباب :

في هذا السبب اقتنع الأستاذة المستأنفة شطراً مما ذكره الحكم المستأنف في خصوصية ما جاء عن المادة ٣ من قانون المرافعات ٧٧ لسنة ٤٩ وتركوا الشطر الأهم والأكثر فاعلية وهو التوصيف للمصلحة وفعلوا ذلك على طريقة (ويل للمصلين) .

وليس في الحكم أي إشارة لتغيير هذا النص عن نص قانون المرافعات الملغى ولا ندري من أين جاء المستأنفون بذلك .

وهذا المسلك من جانبهم قد يكون له ما يبرره من وجهة نظرهم لأنه يتساوى مع ادعاءاتهم وأنهم لجئوا لهذا التقطيع لإثارة الغبار الأكف للجمعية والتغطية على ما جاء بالحكم المستأنف مجهزاً على ادعاءاتهم وقاصياً عليها بخصوص شرط المصلحة الذين حاولوا عبثاً إضفاءه على أنفسهم تارة باللجوء إلى آراء (الفرنجة) ليؤخذ بها في قضية شرعية وأخرى بالاستشهاد بأحكام صدرت في دعوى لا صلة لها بهذه الدعوى وثالثة بتحميل النصوص ما لا تختمل وما لم يكن يخطر ببال قائلها ورابعة بتفخيمهم شراح قانون المرافعات والإنعام عليهم بلقب فقهاء (في حين أنهم علماء يتكبرون أباً عنقبةً بأنهم باسمه مجرداً مع أنه في نظر خاصة المسلمين وعامة

فهم خاطئ لمصطلح البنية التشريعية لأنه ليس المقصود بالبنية التشريعية ما ذهب إليه المستأنفون من إبطال العمل بقانون يخالف أحكام الشريعة الأعلى في ضوء المادة الأولى من القانون المدني بل إن المقصود بالبنية التشريعية كما ذهب إليها الحكم هو التفرقة بين المخاطب به بموجب المادة الثانية المذكورة والتفرقة بين المخاطب به بالمادة المذكورة هذا هو الذي يحدد معنى البنية التشريعية كما عناه الحكم المستأنف، ومن هنا انتهى إلى أن تفسير الأستاذة المستأنفة لجارة البنية التشريعية تفسير مخطوط والدليل على ذلك إقحامهم نص المادة الأولى من القانون المدني لأن ما طرأ على المواد الخاصة بمبادئ الشريعة الإسلامية بالدستور المصري والتي عدلت أخيراً بقرار مجلس الشعب في ١٩٨٠/٤/٣ أقول إن هذه التطورات التي حدثت على هذه المواد الدستورية جعلت مادة القانون المدني المذكورة تـسـوـرى في الخطأ وواضح أن هناك فرقاً واضحاً لا يخفى على أحد بين المادة الثانية من الدستور الدائم وبين المادة الأولى من القانون المدني .

فالمادة الأولى المذكورة أوردت مبادئ الشريعة الإسلامية بعد العرف بينما المادة الثانية من الدستور جعلت

(الإمام الأعظم) وخامسة بمحاولة استحضار مصطلحات ذات مدلولات عتيقة وسحب المفهومات الحديثة عليها وهكذا .

ولم يسطع الأساتذة المستأنفون أن يردوا رداً سديداً على ما قاله الحكم المطعون من أنه لا لائحة ترتب المحاكم الشرعية ولا أى قانون آخر قد أورد أحكام تنظيم شروط قبول دعوى الحسبة وأوضاعها ويكون الأمر فى شأنها خاصتها لقانون المرافعات الذى لم ينظم بدوره أوضاعها وأن هذه الأحكام على ذلك النحو جاءت نافية لقبولها ومؤدية إلى الحكم بعدم قبولها ومن ثم فإن الدفع بذلك جاء على مسند فهم من القانون، الأمر الذى دفع الحكم إلى الأخذ به .

هذه هى الفقرة التى تعتمد الأساتذة المستأنفون إسقاطها من أسباب الحكم وهم قد فطروا ذلك عامدين متعمدين لأنهم عجزوا - رغم أنهم تسعوا أسبابهم وطولوها - عن الرد السديد أو حتى غير السديد عليها وعلى سائر ما جاء فى الحكم المستأنف الذى صادف جوهر القانون واتسق مع جذوره الصحيحة .

وهكذا يتبين لمقالة المحكمة الاستئنافية الموقرة أن ما جاء بمرئضة الاستئناف لا ينال من الحكم المستأنف .

بناءً عليه

يؤكد المستأنف عليهما ما أورداه فى صدر هذه المذكرة وما أثنياه فى محضر

جلسة المرافعة الأولى أمام هذه الهيئة الموقرة الاستئنافية من أنهما يتمسكان فى رحابها بكل دفع ونفاذ طرحاء فى هذا النوع منذ مولده أمام محكمة أول درجة ويعتبرونها دفعاً ودفاعاً لهما أمامها .

ويطلبون منها رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف وإلزام الأساذ / محمد صميذة وياقى للمستأنفين مسروقات وأتباع درجتى للقاضى .

مع حفظ كافة حقوق المستأنف عليهما بمائر أنواعها .

وكيل المستأنف عليهما

بتوكيل عام رسمى ٧٥٦٦ هـ / ١٩٩٣

توثيق الجيزة النموذجى

ف

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع أحمد سيف الإسلام



محكمة استئناف القاهرة
الدائرة (١٤) للأحوال
الشخصية والولاية على
النفس
مذكرة بدفاع

الدكتور/ نصر حامد أبو زيد
الدكتورة/ إيهال أحمد كمال يونس
مستأنف ضد

الأساتذة/ محمد صميحة عبد الصمد
وآخرين

مستأنفون
في الاستئناف رقم ٢٨٧ لسنة ١١١
والمحجوزة للحكم بجلسة ١٩ / ١ / ١٩٩٥
مع التصريح بتقديم مذكرات

وصوف نتناول كل هذه الموضوعات
بقدر من التفصيل فيما يلي.
أولاً: خلو اللائحة من أي سدد
تشريعي لدعوى الحسبة:

يشكل صدور لقانون ٤٦٢ لسنة ٥٥
والذي ألغى العديد من نصوص لائحة
ترتيب المحاكم الشرعية والمصارعة
برسم بقانون ٧٨ لسنة ٣١ نقطة ظلمة
بين عهدين تلك اللائحة، ما قبل
صدوره وما بعد صدوره، حيث كانت
اللائحة تتضمن سداً تشريعياً لدعوى
الحسبة في العهد الأول، وأسندت تخطو
منه في العهد الثاني وذلك على التفصيل
التالي:

أ. تضمن اللائحة السدد التشريعي
لدعوى الحسبة:

خلال شهر من التاريخ المذكور
الدفع بعدم قبول الدعوى لرفضها من
غير صفة
ينبى هذا الدفع على عدة ركائز:

- ١ - تخطو لائحة ترتيب المحاكم الشرعية
بوضعها للأهـن من أي سدد تشريعي
لدعوى الحسبة
- ٢ - الدستور المصري لا يقر دعوى
الحسبة
- ٣ - لا تتسع فكرة النظام العام لدعوى
الحسبة
- ٤ - قواعد قانون المرافعات هي التي
تطبق على دعوى الأحوال
الشخصية
- ٥ - لا يوجد سدد تشريعي في قانون
المرافعات بدعوى الحسبة.

أفردت اللائحة كتابها الرابع لقواعد المرافعات النافذة في نطاق الدعاوى الشرعية ويتضح هذا من استعراض هيكل تلك اللائحة، حيث وضع هذا الكتاب تحت عنوان:

«في الإعلانات وفيد الدعاوى وتقديم المستندات والمرافعات والأدلة والأحكام وطرُق الطعن فيها».

وقسم هذا الكتاب إلى عدة أبواب يهتما منها الباب الثاني للمخصص لقواعد المرافعات وهي القواعد التي تفرقت على المواد من ٧١ حتى ١٢٢. وقسم هذا الباب بدوره إلى سبعة فصول ووردت الأسانيد التشريعية لدعاوى الحسبة في الفصل الثالث المكون «في سماع الدعوى».

وباستعراض مواد هذا الفصل نجد أن المادة ٨٩ نصت على: «لا تسمع الدعوى إلا على خصم شرعي حقيقي».

ومطالعة المادة ١١٠ نجدها تنص على: «إذا حضر المدعى أو وكيله في الموعد المعين وسمعت الدعوى والجواب عنها ودفعتها المدعي عليه بدفع يعتبر دعوى مستقلة ثم تخلف المدعى بعد ذلك ولم يرسل وكيله عنه في الموعد المعين فالمدعى عليه بالخيار إما أن يطلب اعتبار القضية كأن لم تكن وإما أن يطلب السير في دعوى الدفع بالطريق الشرعي ويعتبر المدعى عليه مدعياً والمدعى مدعياً عليه».

وهذا إذا لم يكن الدفع من حقوق الله تعالى أما إذا كان من حقوق الله تعالى فيجب على المحكمة أن تسير فيه بالطريق الشرعي.

ويتضح من نصوص هذه المواد أن التشريع المصري تضمن سداً تشريعياً لدعاوى الحسبة

ب- ما عادت اللائحة تتضمن هذا السند:

لتي القانون ٤٦٢ لسنة ٥٥ ليلقى العديد من مواد اللائحة ومن ضمنها المادتين المشار إليهما فيما سبق وبذلك أضحت اللائحة خالراً من أي سند تشريعي لدعاوى الحسبة، ولا تصلح المادة ٢٨٠ من اللائحة كمسند تشريعي لدعاوى الحسبة وذلك للأسباب التالية:

١- لم يكن هذا هو الدور الذي خصصه المشرع لها ودلوها في ذلك أن المشرع قد أفرد المادتين ٨٩، ١١٠ لأداء هذا الدور

٢- موضوع المادة ٢٨٠ لم يأت في الباب المخصص لقواعد المرافعات، ومن السطوح أن تنظيم الصفة في رفع الدعوى هي من موضوعات قواعد المرافعات التي وردت في الباب الثالث.

وهذه المادة جاءت في الباب الرابع وهو الباب للمخصص للأحكام.

ثانياً: الدستور المصري لا يقر دعاوى الحسبة :

أرسى الدستور المصري للصادر عام ١٩٧١ في المادة (٤٠) منه مبدأ المساواة بين المواطنين أمام القانون وعدم التمييز بسبب الدين حيث نصت: «المواطنون لدى القانون سواء، وهم متساوون في الحقوق والواجبات العامة، لا تمييز بينهم في ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة» وحيث إن قول فكرة دعاوى الحسبة هو منح المواطن المسلم الحق في رفع الدعاوى التي شس حقاً من حقوق الله تعالى وتسلب المواطن غير المسلم مثل هذا الحق فإنها بذلك تتعارض مع مبدأ المساواة وعدم التمييز المبني على أسباب دينية والذي أقره الدستور.

ثالثاً: فكرة النظام العام لا تنص لدعاوى الحسبة:

تقوم فكرة النظام العام أساساً على مذهب علماني عام يطبق على الجماعة

بأسرها وهذا الفهم مستمد من أحكام محكمة النقض حيث ذهبت إلى: «وحيث إنه وإن خلا التقنين المدني والقانون ٤٦٢ لسنة ٥٥ من تحديد المقصود بالنظام العام، إلا أن الغنى عليه أنه يشمل القواعد التي ترمى إلى تحقيق المصلحة العامة للبلا، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، والتي تنطق بالوضع الطبيعي للمادى والمعنوى لمجتمع منظم، وتطرق فيه مصالح الأفراد، وتقوم فكرته على أساس علماني بحث يطبق مذهباً عاماً تدن به الجماعة بأسرها، ولا يجب ربطه البتة بأحد أحكام الشرائع الدينية، وإن كان هذا لا يفي قبامه أحياناً على سند مما يمت إلى العقيدة الدينية بسبب، متى أصبحت هذه العقيدة وثيقة الصلة بالنظام القانوني والاجتماعي المستقر في ضمور الجماعة بحيث يتأذى للشعور العام عند عدم الاعتماد به، مما مفاده وجوب أن تتصرف هذه القواعد إلى المواطنين جميعاً من مسلمين وغير مسلمين بصرف النظر عن دينهم، فلا يمكن تبعض فكرة للنظام العام وجعل بعض قواعده مقصورة على المسيحيين ويفرد المسلمون ببعضها الآخر، إذ لا يتصور أن يكون معيار النظام العام شخصياً أو طائفياً وإنما يتم تقديره بالموضوعية متفقاً وما تدن به الجماعة في الأغلب الأمع من أفرادها (انظر في ذلك الحكم الصادر في ١٧ يناير ١٩٧٩ في الطعن رقمي ١٦، ٢٦ لسنة ٤٨ ق)».

أي أن معيار النظام العام لا يبنى على أسس شخصية أو طائفية، ولا يرتبط بأحكام أحد الشرائع طالما لم تتضمن في النظام القانوني، والقول بأن دعاوى الحسبة تستمد سندها التشريعي من فكرة للنظام العام. إنما يطي الأخذ بمعيار يؤدي إلى تبعض وتجزئة فكرة النظام العام حيث يقيم تفرقة على أساس ديني

نصر حامد أبو زيد



بين المواطنين بأن يمنح المسلمين منهم حق رفع الدعاوى بخصوص الحقوق التي تمس حقوق الله تعالى ويحرم غير المسلمين من هذا الحق . وهو الأمر الذي يهدد فكرة النظام العام من أساسها .

رابعاً : قواعد قانون المرافعات هي التي تطبق على دعاوى الأحوال الشخصية :

بمصدر القانون ٦٤٢ لسنة ٥٥ والذي ألغى جزءاً كبيراً من اللائحة، أصبحت قواعد قانون المرافعات هي التي تطبق في مجال دعاوى الأحوال الشخصية طالما لم تعد هناك قواعد خاصة في تلك اللائحة أو القوانين المكمل لها تنظم تلك الأمور.

وحيث إنه تم إلغاء المادتين ٨٩، ١١٠ فإن الأمور التي تنظمها أصبحت تخضع لأحكام قانون المرافعات، حيث أفصح المشرع عن إرادته في إخضاع تلك الأوضاع لقواعد قانون المرافعات . وهذا هو ما نصت عليه المادة الخامسة من القانون ٦٤٢ لسنة ٥٥ .

للشخصية أو منازعات مدنية، ومن ثم فهو القانون الذي يخضع لأحكامه كافة المتنازعين بصرف النظر عن ديانتهم لذا يجب تفسير شرط المصلحة والصفة على منوه وهدي من المبدأ الدستوري الوارد في المادة (٤٠) من الدستور وعلى هدي وضوء فكرة النظام العام سائلة الإشارة، أي تفسر بطريقة لا تقيم تفرقة طائفية أو دينية بين المتنازعين .

بناءً عليه

بتمسك المستأنف ضدتهما بكافة الدفوع والدفاع المقدم منهما أمام محكمة أول درجة أو أمام عدالتكم ويطالبان رفض الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف مع إلزام الطاعنين بمصروفات وأنعاب درجتي التقاضي .

وكل المستأنف عليهما

أحمد سيف الإسلام حمد المحامي

بتوكيل رسمي عام رقم

٧٥٦٦ هـ / ٩٣

توثيق الجزيرة النموذجي

خامساً : خلو قانون المرافعات من أي سند تشريعي لدعاوى الحصة .

لن نطيل هذا الحديث عن المادة للدلالة من قانون المرافعات، ونحول في شأنها إلى المذكرات السابق تقديمها من الأساندة الزملاء أمام محكمة أول درجة ونضيف زاوية جديدة لتفسير تلك المادة . حيث إن قانون المرافعات هو الحاكم لكافة المنازعات المدنية سواء كانت تجارية الطابع أو عمالية أو تدخل ضمن الأحوال

فا

نصر حامد أبو زيد

مذكرة دفاع (٤) خليل عبد الكريم



محكمة استئناف القاهرة
الدائرة ١٤ أحوال نفس
مذكرة ختامية

بأقوال الدكتورين/ نصر حامد
أبو زيد وإبتهال أحمد كمال
يونس مستأنف عليهما ضد:

أ. محمد صميده عبد الصمد
وأخرين مستأنفين في الاستئناف ٢٨٧
سنة ١١١ ق المحدد للنطق بالحكم فيه،
١٩٩٥/٥/١٨ م المستأنف عليهما مقدما
هذه المذكرة، يتمسكان بكافة الدفوع
وأوجه الدفاع التي طرحاها أمام
محكمة أول درجة مؤيدة بالمستندات
ويصران عليها ولا يتنازلان عنها لا
دون استثناء دفوعاً ودفاعاً لهما أمام
هذه الهيئة الاستئنافية الموقرة كما

يتمسكان بما أبدياه من دفاع في
مذكرتهما الأولى التي قدمها لهنهذه
المحكمة الموقرة بجلسة ٩٤/٧/٢٦ ردًا
على أسباب الاستئناف التي ساقها
المستأنفون دون أن يخل ذلك بالدفوع أو
ينقص منها.

أما هذه المذكرة الختامية فمخصصها
للرد على مذكرة نيابة استئناف القاهرة
للأحوال الشخصية التي قدمتها في هذا
الاستئناف بجلسة ٩٥/١/١٩
وينشطر ردنا إلى شطرين:

الأول: المفسدات، نعى بها ما شاب
المذكرة على صفة العموم من شوائب كنا
نرجو أن نتلزه عنها (= للمذكرة) لأن
النيابة طرف محايد.

الآخر: التناقض، وهي الأدلة
الدوامخ التي تفقد ما ذهبت إليه النيابة

في مذكرتها متعمقين إياها واحدة إثر
أخرى، ما لم يكن هناك ما سبق أن أثرناه
في مذكراتنا السوابق فإننا سنكتفي
بالإحالة إليه حرصاً على وقت عدالة
هيئة الاستئناف الموقرة.

أولاً: المفسدات

يخين للموهلة الأولى أن الأستاذ
الفاضل رئيس النيابة الذي دبع المذكرة
اقتصر على قراءة عريضة الدعوى
وعريضة الاستئناف وما قدمه المدعون
(ثم هم المستأنفون) من مذكرات وحوافظ
ودليلاً على ذلك قدمته لنا - مشكورة -
المذكرة ذاتها إذ إنها لم نشر إلى مذكرة
واحدة من التي قدمها دفاع د. نصر
ود. إبتهال أمام أول درجة وهذا أمر
بالغ الخطورة يخل بميزان الحيطة الذي
يجوب على النيابة أن تقف بين طرفي

لا سند له من القانون) - ونوهن هذا الرد ونضعه بالآتي:

إن المستأنف عليهما لم يحضرا بالجلسة الأولى ولكنهما حضرا بالجلسة ١٩٩٣/١١/٤ أى بعد فوات الميعاد الذى حددته المادة ٧٠ مرفاعات (٣ شهر)، إذن هذا الحضور لا يصحح البطالان ومذ الجلسة الأولى بادرا بإبداء هذا الدفع بل وأثبتاه فى محضر الجلسة ثم فدما بالجلسة ١٩٩٣/١١/٢٥ مذكرة شارحة به، فكيف يكون إذن حضورهما بالجلسة مزبلا للبطالان ولماذا تعمدت مذكرة النيابة تجهيل الجلسة التى قالت إن المدعى عليهما حضرا فيها حضوراً رفغ أثر البطالان!!!

ومن الغريب أننا ذكرنا ذلك تفصيلا فى المذكرسة ١٩٩٣/١١/٢٥ ولو أن النيابة اطلعت عليها لتغير رجة رأيها فى هذا الدفع ولطلبت من عدالة هيئة الاستئناف الموقرة أن تأخذ به ونقضى بموجباته ولكنها للأسف لم تفعل وسبق أن قلنا إن عدم الاطلاع على دفاع المستأنف عليهما هو أحد ركائز المفسدات التى شابت مذكرة النيابة .

وكعدائنا أو منهجنا فى توثيق كل رأى نبدية، نورد فيما يلى قضاء محكمة النفس فى هذه الخصوصية (إن حضور الخصم الذى يعنيه المشرع بمقووط الحق فى التمسك بالبطالان هو ذلك الذى يتم إعلان الأوراق ذاتها فى الزمان والمكان المينيين فيهما لحضوره، دون الحضور الذى يتم فى جلسة تالية من نقاء الخصم نفسه أوبداء على ورقة أخرى، فإنه لا يسقط الحق فى التمسك بالبطالان) نقض الطعن رقم ١٠ لسنة ٤٥ ق جلسة ٩ من فبراير ١٩٧٧ - هذا مع رجاء التفضل بالرجوع إلى مذكرتنا ١٩٩٣/١١/٢٥ المقدمة لمحكمة الجيزة الابتدائية فى خصوصية هذا الدفع (الصفحتان الأولى

نصر حامد أبو زيد



قالت مذكرة النيابة: «إن هذا (الخطأ) من جانب المحضر وليس من فعل المدعين وإن المحضر يعلم أن مدينة السادس من أكتوبر لها قسم شرطة خاص بها - وهذا مزود عليه بأمرين:

أ - المدعون أساتذة محامون (جميعهم بلا استثناء) وهم عدد استلامهم عريضة الافتتاح بعد إعلانها فلا بد أنهم علموا أنها أعلنت لقسم آخر غير المقيمين فى دائرته وأن هذا يبطل إعلانهم وأن عليهم تدرك ذلك بإعلان الصحيفة مرة أخرى إعلاناً قانونياً صحيحاً.

ب - أن هذه المرة الأولى - لم يسبق مذكرة النيابة فيها أحد - أن أخطأ المحضرين فى إعلان الأوراق القضائية ترفع عنها للبطالان وتزيله - فلو أن متقاصياً أودع عريضة استئنافه قبل فوات ميعاد إعلان الاستئناف ولكن قلم المحضرين تراخى فلم يعلن إلا بعد الميعاد فهل نقضى محكمة الاستئناف بقبوله شكلاً لأن الخطأ كان من جانب المحضر لا من جانب المستأنف؟

ولستطردت مذكرة النيابة تقول ما هو أعجب (وأن المستأنف ضددهما قد مثلا بالجلسة (ملحوظة: لم تفكر أية جلسة!!!) وياشروا الدعوى ومن ثم يغدو هذا الدفع

للدعوى - ولعمر الحق - كيف استوعب محرر المذكرة وجهة نظر دفاع المدعى عليهما (ثم المستأنف عليهما) وهو لم يلتفت إليها!!!

ولا يكفى دفعاً لذلك أو نفيًا له أن يقال إن حضرته رد على الدفع المبداء منهما لأن هذه الدفع وردت فى مذكرة المدعين أمام محكمة أول درجة التى ردوا بها على تلك الدفع كما وردت فى الحكم المستأنف.

هذا بالنسبة لمذكرات دفاع المستأنف عليهما (المدعى عليهما آنذاك) أمام محكمة أول درجة أما بالنسبة لمذكرة المستأنف عليهما التى قدمها لهذه الهيئة الاستئنافية الموقرة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦م والتى تعقبنا فيها أسباب الاستئناف التسعة وفندناها واحداً إثر الآخر والتى وثقناها إما بأحكام محكمة النفس أو بأراء وفناوى وتعرفات الأئمة الأعلام والفقهائ الأثبات، هذه المذكرة التى بلغت صفحاتها ست عشرة صفحة أشار إليها محرر مذكرة النيابة فى سطر واحد (ص٦) وقال إنها تمسك بدفع أول درجة وطلب رفض الاستئناف وتأبيد الحكم المستأنف - ولا كلمة عن تعقب أسباب الاستئناف وملاحقتها واحداً وراء الآخر بالأدلة الموثقة سواء من الفقه الإسلامى أو من أحكام النفس (القانون الوضعى) - فلماذا أورد الأستاذ الفاضل رئيس النيابة محرر المذكرة أسباب الاستئناف التسعة وأغفل ردود المستأنف عليهما عليها الموثقة، ونكتفى بهذين المثلين أو الثلاثين على ما أعده مذكرة النيابة من مفسدات - والعمل إذا أصابه ما يفسده أضحى لا قيمة له.

ثانياً: التناقض

١ - فى معرض الرد على الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم إعلان صحيفة افتتاحها فى الميعاد القانونى:

والثانية) وأحكام القضاة التي سطرناها فيها.

٢ - وفي معرض الدفع بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذي صفة أؤذي مصلحة:

تبدلت مذكرة النيابة وجهة نظر المدعين/ المستأنفين حذر القفزة بالقفزة ولم تخرج عنها قيد أشملة وانتفتت. وهذا أمر يديهي - إلى أنها دعوى حسية لله تعالى لحلق حق الله بها ومن ثم تغدو مقبولة.

وفي هذه الخصوصية فصلنا القول - في مذكرتنا أمام هذه الهيئة الموقرة جلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ في تعريف الحسبة وأوردنا آراء الفقهاء الأعلام فيما يعتبر من حق الله تعالى وأوردنا رأي شيخ المالكية في عصره: القرافي الذي استخرجناه من كتابه: (الفرق) و(التمهيد بين الفتاوى والأحكام). والشيخ محمد علي حسين في كتابه: (التهذيب) - ما ذكره الهرجاني في (التعريفات) وأومحنا تفسير دلالات الألفاظ ومفاهيم التعبيرات من عصر إلى عصر فما بالك إذا تطاول الزمن لأكثر من عشرة قرون واختفاء مناصب أو وظائف المحتسب ووالى المظالم واستحالة تصور الأستاذ محمد صموده نلتاب عن الرئيس مبارك كما كان يقال في عصر تدوين الفقه إن رافع دعوى للحسبة هو نائب عن ولي الأمر وإن بنية نظام التقاضي تغيرت تغيراً كلياً وجزئياً بحيث يغفو عن المستحيل أن أ. صموده لو ترك هذه الدعوى أن يستمر نظرها أمام المحكمة وأن حق الله تعالى في نظر إمام كبير اعتلى بضبط المسائل كشهاب الدين القرافي يعتبر مشكلاً.

كل هذا فصلناه وثقناه في مذكرتنا لسلطة التي قمتانها بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ ولو أن الأستاذ الفاضل

محرم المذكرة كلف نفسه عاء الاطلاع عليها لما انتهى إلى أن هذه الدعوى هي حسية ومعلقة بحق الله تعالى إلى آخر هذا الكلام الذي هو ثمرة مرة لأحادية القراءة أرى للقراءة لجلتلب واحد وطرح وجهة نظر أو دفاع للطرف الآخر دون مسوغ ومبرر مشروع أو حتى مفهوم.

وبمجرد أن طالعت مذكرة النيابة ساءلت نفسي ومازلت:

لماذا أعرض الأستاذ الفاضل رئيس النيابة عن قراءة ما سطرناه دفوعاً ودفاعاً في حين أنه أقبل على قراءة ما قدمه المدعون/ المستأنفون!!!

إننا على ثقة أن المحكمة الموقرة ستقبل للتفويض أي أنها سوف تقرأ دفوع ودفاع للطرفين وتحصيها جميعاً، لهذا ورأى على ما انتهت إليه النيابة في هذه الخصوصية فإنني ومما للتطويل أحيلة إلى مذكرتنا ١٩٩٤/٧/٢٦ إذ ليس من المنقول أن أسطره مرة أخرى.

٣ - مذكرة النيابة وهي ترد على بطلان حضور المدعين بالجلسات بعد رفع الدعوى، يتجلى عندها التناقض والتضارب بل والتخبط:

فهي تقول عن الدعوى إنها حسية وإنها من فروض الكفاية لأي مسلم أن يرفعها!!!! (وهذا خلط بين دعوى الحسبة لفساد عقد نكاح الزوجين وبين هذه الدعوى).

ثم تستدرك المذكرة (وهذا كله لا يدل من أن النيابة العامة هي الخصم الأساسي والرئيسي في الدعوى دون رافع الدعوى).

هذا المذكرة تملأ أن نيابة الأحوال الشخصية هي الخصم الرئيسي في دعوى الحسبة ومقتضى هذا القول إن حضور

المدعين المستأنفين لا موجب له ولا سد له من الفقه ولا من القانون.

وتكرر مذكرة النيابة أن رافع دعوى الحسبة (يطلق عليه حسبما استقر الفقه شاهد الحسبة).

وما دامت مذكرة النيابة وصلت إلى حد اعتبار المدعين مجرد شهود في الدعوى فإننا نطلب إليهما أن تبين لنا السند الشرعي أو القانون الوضعي الذي يجيز للشاهد حضور كل الجلسات وتقديم مذكرات الدفاع والمستندات بل واستئناف الحكم!

أين هو الشاهد الذي يفعل ذلك، في أي باب من أبواب الفقه يجوز له ذلك؟ وفي أي مادة من مواد قانون الإثبات يصح له ذلك؟

إن أول شرط من شروط دعوى الحسبة هو رفع المذكر لا التشهير والتكيد والانتقام هذا ما يقول به الفقه وما استقر عليه قضاء القضاة (فالمقصود من دعوى الحسبة هو رفع المذكر لا التشهير بالفير والانتقام) نقض أحوال شخصية طعن ٢٠ لسنة ٣٤ ق جلسة ٣٠ مارس سنة ١٩٦٦ فلو كان المدعون يبخون وجه الله تعالى وحده لارتضوا بحكم أول درجة باعتبار أنهم قاموا بواجبهم وأبرأوا أنفسهم ولكن قيامهم برفع الاستئناف لدل على أن الشك على أن هدفهم التكيد بالمستأنف عليهما وللتشهير بهما. ونخلص من ذلك كله أن المذكرة تخبطت في هذه النقطة فكيف تعتبر أن رافعي الدعوى شهود فحسب ثم تتكلى إلى طلب رفض هذا الدفع.

وتستمر المذكرة في التناقض والتخبط فتدعي أن رافع دعوى الحسبة هو في الحقيقة مدع وشاهد فهو قائم بالخصوصية من جهة وجوب ذلك عليه وشاهد من جهة التحمل ومن وجهة نظرها أنه لا تناقض بين الأمرين، وواضح مدى

نصر حامد أبو زيد



تهافت هذا القول في التذرع بالجواب من جهة الادعاء والتحميل من جهة الشهادة لأن الأصل هو التباين بين الادعاء والشهادة ولا يرفع هذا الاختلاف وصف الأول بالجواب والآخر بالتحميل لأن الصفة تابع للموصوف وقرع له ولم يقل أحد قبل مذكرة الديابة إن التابع حاكم للمتوعد أو الفرع رأس للأصل وقائد له والقاضي شريح عندما طلب من الإمام علي كرم الله وجهه إحضار من يشهد له أن الدرع الذي ضاع منه عقب موقعة صفين والذي وجدته بيد يهودي هو ملكه كان يعلم في قرارة نفسه أن أمير المؤمنين صادق فيما يدعيه ولكنها الفقرة اللازمة بين الشاهد والمدعى التي لا تستقيم أمور القضاء والتقاضى إلا بها ولم يقل شريح لعل - رضى الله عنه - كما قالت مذكرة الديابة إنك مدع وشاهد وأنت من أنت، لذا حكما لك بالدرع - بل إن الرسول، عليه الصلاة والسلام احتاج إلى شهادة خزيمة بن شابت الأنصاري ولم يقل لخصمه أنا رسول الله واست في حاجة لمن يشهد معي، نسوق هذا كله لتأكيد مبدأ ثابت مقرر في الإسلام وهو الفصل بين الشاهد والمدعى وحتى ولو كان الأخير في منزلة الرسول ﷺ أو الإمام علي رضوان الله تعالى عليه.

فإذا ثبت أن ما جاء في مذكرة الديابة في التسوية بين المدعى والشاهد خطأ لم يقل به أحد قبلها في الإسلام ولا في القانون الوضعي كان ما انتهت إليه برفض الدفع بطلان حضور المدعين غير سديد.

٤ - توهين رد المذكرة على الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائياً:

لسنا في حاجة إلى أن نذكر أننا نرد على مذكرة الديابة لا على الأسباب

المدعون المستأنفون؟، إن الهدف الأصل الوحيد هو إظهار د. نصر حامد أبو زيد بمظهر المرتد وهم في ذلك مدفوعون أو مشاركون آخرين يبغون تصفية حساباتهم مع المدعى عليه الأول، المستأنف عليه الأول، عجزوا عن الوفاء بها علمياً فسلخوا هذا الطريق الموعج أو بين الكلية التي ينتمي إليها د. أبو زيد وبين كلية أخرى منافسة أو إن شئت الدقة: منافرة لها. والقضاء لم وإن يكون سبباً للأخذ بالثارات، وللأسف إنها ثارات علمية وفكرية، ورحم الله سلفنا الصالح فقد كان يلجأ للمحاورات والمناظرات ولكن أين الدرر من اللريا. قلنا في معرض الدفع إن عدالة المحكمة حتى تقضى بالتفريق يتوجب عليها أن تقضى بردة الزوج وهو د. نصر وإنه لا يوجد لا في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية ولا في القانون الوضعي نص يجيز لها ذلك. وقدمنا هذه المذكرة التي أوردنا فيها هذه الحقيقة الدامغة بجلسة ١٩٩٦/١١/٢٥ ولم يستطع المدعون/ المستأنفون منذ ما يقرب من عام ونصف أن ينقضوها ويقدموا ما يخالفها وكذلك مذكرة الديابة (قلنا إنها لم تقرأ مذكراتنا وهذا أحسد الأدلة إذ لم ترد على هذه النقطة).

وقد رجحنا إلى مدونات الفقه فلم نجد فيها ما يجيز للقاضي أن يفش في ضمائر الناس ويحكم بموجب بل عليه أن يقتضى بالظاهر وهذا من أهم مبادئ الشريعة الإسلامية، حتى الفقه قبل المذاهب الأربعة يؤكد على هذه القاعدة الجوهريّة، بل إذا شئت قلت إنه هو الذي أصلها وأخذتها عنه المذاهب المعروفة فما هو عبد الله بن مبيعود رضى الله عنه الأستاذ الأول لفقه العراق (الإمام علي كرم الله وجهه لم يلبث في العراق أمدا طويلا كان فيه مشغولا بالحروب) يقول: (.. ولا يجوز للقاضي أن يجري

التسعة التي حملتها عريضة الاستئناف فهذا قد قعنا به في مذكرتنا التي قدمناها لهيئة الاستئناف الموقرة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ هذا الدفع حملته مذكرتنا لأول درجة جلسة ١٩٩٦/١١/٢٥ وقد استغرق الصفحات ٣، ونصف الخامسة، وقامت مذكرة الديابة بالرد عليه في بضعة أسطر ونحن نعرف أن العبارة بالكيف لا بالكَم وأن سطرًا واحدًا قد يغني عن صفحة بطولها ولكن الأمر لم يقتصر على الكم فقط ولكن تعداه إلى الكيف أيضاً وبصورة فاقعة ذلك أن النيابة اختزلت الدفع من أن للمحاكم الشرعية تخلص بدعوى التفريق بين الزوجين، وهذا أمر لا مناقشة فيه، ولكن تصويره بهذه الصورة لدول على أن محرر المذكرة لم يطلع على ما بسطناه في خصوصية هذا الدفع وأخذ علوان الدفع من مصدر آخر هو إما مذكرة المدعين المستأنفين أو من الحكم المستأنف.

بداية نذكر أن هدف المدعين المستأنفين ليس هو التفرقة بين زوجين فهناك عشرات الأنكحة الفاسدة وهناك مئات ملحقها تخفي وراءها نكاح النعمة الذي حرمه الرسول ﷺ إلى يوم الصالحين تلك التي تفرم كل يوم بين صعاليك متعزلي النفط وآباء اللقيات الغقيات من فلاحين وغيرهم فلماذا لم يتحرك ضدها

كان أحد الأئمة الأربعة إذا سئل: هل ما قلته هو الصواب الذي لا خطأ فيه؟ كان يجيب: لعله للخطأ الذي لا صواب.

فإذا طبقنا هذا المعيار العظيم على أقوال فلان أو علان ممن ذكرهم المدعون/ المستأنفون في عريضة الافتتاح أنهم يقولون في حق د. نصر ما قاله نجد أن هذه الأقوال من المحتمل أن تكون كلها خطأ لا صواب فيه وفي أي مذهب يحكم بكفر مسلم بالاحتمال والرتاب فيه والشكوك فيه والمطلون والمشتبه فيه... الخ.

لقد أوردنا في مذكرتنا المقدمة لمحكمة أول درجة ١٩٩٣/١١/٢٥ في صفحاتها الرابعة عدة أحكام صادرة من دوائر الأحوال الشخصية عملت رأى أئمة أثبات أن الإسلام الثابت لا يزول بالظن وأنه يطر ولا يعلى عليه وأن المسألة إذا كان فيها وجهه فوجب التكفير بوجه واحد بمنعه فعلى المفتي أن يميل إلى الوجه الذي يمنع التكفير تحسباً للظن بالمسلم ونحن على ثقة أن عدالة المحكمة الاستئنافية سوف تحقق النظر في تلك المذكرة فلا مرجح إذن لتكرار ما جاء فيها. والسبب الثابت في الشريعة الإسلامية هو دره الحدود بأى شبهة قال ذلك رسول الله ﷺ وانتهى إلى أن الخطأ في المفهوم من الخطأ في العقوبة وتابعه في ذلك عمر بن الخطاب إذ كان كبيراً ما يردد (إذا وجدتم مسلم مخرجاً فادروا عنه) موسوعة فقه علم ابن الخطاب - ص ٨٠٠ - ج ٥ - ٥. محمد رواس قلعة جي وقال به عبد الله بن مسعود (إذا اشتبه عليك الحد فادرأه) موسوعة عبد الله بن مسعود مرجع سابق ص ١٩٨ .

فإذا كان ذلك في حد من حدود الله قامت عليه أثلة وقرائن ثم حامت حول شبهة - مجرد شبهة - فبعتين طرح ذلك

ولتبيد الفقه الإسلامي شذر مذر) نقول إن هؤلاء ليسوا بمعصومين وكلامهم لا هو قرآن ولا سنة ولا قول صحابي ومن بعد هؤلاء كل شخص يؤخذ منه ويرد عليه وهم مجرد رجال لا قلادة لرأيهم أما عن استخراج تهمة الكفر عن طريق تأويل كلام الخصم فنحن نحيل في هذه الخصوصية إلى ما درنه الإمام أحمد ابن محمد بن حجر المكي الهنيمى (من علماء القرن العاشر الهجرى) في كتابه (الإعلام بقواطع الإسلام) وهو من أجمع المؤلفات التي تحدثت في الكفر، وفيما يخشى عليه الكفر، وهو مطبوع في مصر والطبعة التي صرف نشر إليها هي طبعة دار الشعب بالقاهرة ١٩٨٠ هـ / ١٩٨٠ م فهو يقول ص ٢٥ (ما استدل به على ذلك يحتمل التأويل) ويصرح في الصفحة التي تلتها فيقول (إن مجرد تسمية الباطل حقاً لا يطلق أنها كفر وهو ظاهر في هذه المسألة مما فيه ضرب من التأويل) - فيمكن أن يقال عن رأى الآخر إنه باطل أو فاسد أو مستكبره ولكن لا يمكن أن يطلق عليه أنه كفر لأن سبيل ذلك هو للتأويل - تأويل كلام الآخر أى هو رأى اللخافد في كلام المنقود وهذا لا يصدق أن يكون رأياً مثله والله تعالى وحده أعلم بأيهما أصح ومثل هذا الاختلاف في الرأى والتأويل لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون دليلاً على الكفر والردة ولا حتى قرينة ضعيفة وسوف نرى فيما بعد أن الأئمة الأعلام لم يحكموا بردة من أنكر رؤية الله يوم القيامة وأفكر وجود النار واللجنة الآن وأفكر للروح والقلم (سوف نذكر ذلك موتاً في حسيه إن شاء الله) ولكن لماذا لم يحكموا بردة هؤلاء؟

لأن كلامهم مبنى على التأويل، والتأويل كما قلنا وكما استقر عليه رأيهم ليس طريقاً للحكم على أهل القلة بالكفر. وفي نطق عصمة الرجال بعد الصحابة

وراء الدوايا ولا يلمس الأدلة من الخبايا وخاصة إذا كانت القضية قضية حد) كنز العمال ٨٤٨٢ ومصنف عبد الرزاق/ ١٠ - ٢٣٢ ص ٤٢٩ عن موسوعة فقه عبد الله بن مسعود تجميع د. محمد رواس قلعة جي - الطبعة الثانية ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ - دار النفائس - بيروت/ لبنان.

ونؤتي رأينا بحكم لمحكمة النقض نسوقه على سبيل المثال لأن هناك عديداً في مطاه (المستقر في قضاء هذه المحكمة أن الاعتقاد الديني من الأمور التي تنبئ الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان والتي لا يجوز نقاضى الدعوى أن يبحث في جديتها ولا في بواعثها أو دواعيها) نقض - طعن أحوال شخصية رقم ٢٧ لسنة ٤٥ ق جلسة أول مارس ١٩٧٨ م.

في حكم آخر (الاعتقاد الديني مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها) نقض - طعن أصول شخصية ١٧ لسنة ٤٣ ق جلسة ٤٣/١١/٥ والمظاهرات الخارجية تقول إن د. نصر أبو زيد مسلم ويقوم بتدريس علوم العربية والعلوم الإسلامية منذ ربع قرن تقريباً في قسم اللغة العربية بأداب القاهرة وإنه حصل على إجازته الماجستير والدكتوراه في علوم إسلامية بحث.

أما الزعم من جانب المدعين/ المستأنفين أن بعض كتابات د/ نصر تشي بالردة في نظر هذا أو ذاك من خصومه في الرأى وحصاده ومناقضيه فهو لا كما قلنا ويغض النظر عن الخصومة والمناقضة (تاريخ الفقه الإسلامي يحمل واقعات متصلة على الخصومات والمناقشات التي تدفع إلى رمي الآخر بالكفر والردة ولو أخذ الأئمة من ذلك اللهم الشريعة لما بقى إمام

نصر حامد أبو زيد



كله ودره الحد بهذه الشبهة فكيف يكون الحال في دعواهم هذه والدكتور نصر لم يرتكب جريمة تستوجب حداً بل كل ما في الأمر أنه لجنده وخرج بآراءه رأى هو أنها صحيحة ورأى منافسوه وخصومه وحساده أنها غير ذلك وخصومه هؤلاء رجال لا هم صحابة ولا تابعون ولا من تابعهم فحلى أى مذهب يحكم برفته ويفرق بينه وبين زوجته، ألا يكون هذا مبدءاً في غاية الخطورة يؤدي إلى تعريض الشجتم وهدمه من أساسه!!!

فالיום د. نصر وغداً فلان وبعد غد علان .. الخ. وهكذا....

وما أسهل أن يجتمع نفر من حملة الدكتوراه ويصدرون رأياً في كتابات فلان. حاجة في نفوسهم - بأنه مرتد وكافر وخارج عن الملة ثم يسطرونها لمن يرفع بها مثل هذه الدعوى!!!

هل نصوص الشريعة الإسلامية وروحها تبيحان مثل هذا المسلك؟

إن د. نصر - حتى مع الفرض الجدلي - والفرض خلاف الحقيقة وتقيض الواقع - أنه أخطأ في هذا الرأى أو ذلك وكل بنى آدم خطأ - فإن له بنص الحديث النبوي الشريف أجراً.

ولا يقال رداً على ذلك أو دفعاً له إن من أسدروا آراءهم أساندة كليات وعمداء ورؤساء أقسام وأصحاب ألقاب علمية خطيرة فكل هذا لا يعطيهم العصمة ولا يضفى عليهم القداسة وتاريخ الفقه أو الفكر الإسلامى حافل بمثل هذه الواقعة أى وجود أئمة كبار قدحوا في أئمة أكابر ورموهم بأشنع التهم حتى الكفر ذاته وذهبت كل هذه التهم أدراج الرياح وبقي الأئمة المنقودون أصلاً منهم خفافاً. وكلهم جفا في كل ما تكذب تقدم الدليل:

إمام الحرمين الجوينى - وهو من هو - فى كتابه (مفحوت الخلق فى

الإضلال والتضليل والخروج عن الحد من استحصال القياس والرأى بل مخالفة الكتاب والسنة وإجماع الأمة،

ولو اتبع المسلمون رأى الأمام الجوينى لمزقوا كتب الأحناف جميعها بدخية بكتب الأصول أو ظاهر الرواية ومسروكاً بكتب النوادر وانتهاء بكتب الفتاوى والرقعات.

ولكن العقلاء عرفوا أن الدافع للجوينى - رحمه الله - على قول ما قيل هو تصببه لإمام مذهب الشافعى مع أن الأخير كان يقول فى حق الإمام الأعظم: «الناس عيال فى الفقه على أبى حنيفة»، كذلك يمكن أن يقال إن ما كتبه الدكتور فلان أو العميد علان أو الشيخ زيد أو الأستاذ عبيد فى حق د. نصر هو التصبب للكلية أو هو التحاسد أو التنافس -

وما قيل فى حق أبى حنيفة من قبل الجوينى ومن غيره سواء من معاصريه أو من بعدهم، قيل مثله وأضناؤه فى كل شيخ من شيوخ المذاهب وفى الفلاسفة والمفكرين والمنصوفة فلو سلك الناس مسلك المدعين/ المستأنفين حيال د. نصر لانقرض أولئك الأعلام ولما كان للحضارة الإسلامية الزاهرة وجود، إذن الدعوى المرفوعة ليست كما ذهبت إليه مذكرة الديابة دعوى تفريق بين زوج وزوجته حتى تخلص إلى أن المحكمة مختصة ولكنها دعوى الحكم على زوج بالردة وهذا بجوى عدم الاختصاص الولائى لأن المحكمة لا تملك أن تحكم على د. نصر أبو زيد بالردة.

إن المدعين/ المستأنفين قتلوا الآية وعكسوا الصورة بدلاً من أن يقدموا الدليل القاطع الذى لا يتوهم أى شك ولا تخالطه أية شبهة على ردة د. نصر ليتنها إلى طلب فرقة عن زوجته نراهم يظنون المكس يظليون التفريق لوصولوا إلى

ترجيح القول الحق) قال عن الإمام الأعظم أبى حنيفة النعمان شيخ المذهب الحنفى ما لم يقله مالك فى الخبر:

(كانت بضاعته من علم الحديث مزجاة...)

وأصحاب الحديث شددوا الذكر عليه وقالوا إن أقواماً أعوزهم حفظ أحاديث رسول الله ﷺ فاستعملوا الرأى ففشلوا وأضلوا...

وإن يظهر أهل الحديث للذكر عليه لم يكن ذلك لقوله بالقياس وإنما كان لتوسعه فى القياس وخروجه عن الحد.... وأخيراً:

(ونظر أبى حنيفة - وإن دق - إلا أنه لا يوافق الأصول... ويخالفها ويوجد عنها وأكثر نظره يخالف الكتاب والسنة والآثار وإجماع الأمة).

من ص ٢٢ إلى ص ٢٤ من مقدمة المحقق أ. محمود نصار لكتاب (تبيين الصحيفة بمناقب أبى حنيفة) تأليف الإمام جلال الدين السيوطى - الطبعة الأولى ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م دار الكتب العلمية - بيروت/ لبنان.

فهنا نجد الإمام الجوينى يصف الإمام أبى حنيفة بأشنع التهم:

هدفهم الوحيد وهو الردة في حق د. نصر.

إن الأحكام التي صدرت في دولر الأحوال الشخصية وللمحاكم الشرعية السابقة بالتفريق بين زوج وزوجته كانت ردة الزوج فيها يقوم عليها الدليل القاطع الصانع فصاره يشهد أن الزوج اعتنق البهائية وأخرى عاد إلى مسيحيتها الأولى وثالثة وجهى أمام المحكمة ويقرر بنفسه أنه لا يعترف بأى دين لا بالإسلام ولا بالمسيحية ولا باليهودية.

ففى مثل تلك الحالات لم تكن المحكمة محتاجة إلى دليل على ردة الزوج وبالتالي حكمت بالتفريق، ولا يمارى أحد في اختصاصها بنظر تلك الدعوى أما الذى قضى منه من الدفع أن المحكمة غير مختصة ولاياً بالحكم على مسلم تقوم المظاهر الخارجية وتتوافر على ثبوت إسلامه تقوم هي (= المحكمة) بالتفتيش في عقيدته بادعاء أن بعض ما كتبه يراه البعض أن فيه ما فيه.

هذا ما التفتت عنه مذكرة النيابة لأنها لم تقرأ المذكرة التي شرحنا فيها هذا الدفع ولا أى مذكرة قدمها دفاع المستأنف عليها لا فى أول درجة ولا فى ثانية درجة.

ومن ثم فإن انتهاء ما يطلب رفض الحكم بهذا الدفع خازنها فيها التوفيق - وإذ إن الشيء بالشئ يذكر فإن هذا يجرنا إلى الرد على الطلب الاحتياطى الذى جاء بحريضة الاستئناف وهو طلب الإحالة إلى التحقيق:

فقد تناولنا الرد على هذا الطلب ونقضه من أسامه سواء من الناحية الفقهية الشرعية أو من قبل القانون الوضعى وذلك فى مذكرتنا (الثانية) أمام محكمة أول درجة ١٦/١٢/١٩٩٣ واستند ذلك منها ثلاث صفحات كوامل هى الأولى والثانية والثالثة فنحيل إليها

معلماً للإطالة وحتى لا نكرر ما سبق لنا تطويره كل ذلك حرصاً على وقت هيئة الاستئناف الموقرة.

• - لتفويض طلب مذكرة النيابة لتفويض الرأى للمحكمة فيما إذا كانت كتابات د. نصر تجعله مرتكباً:

قبل أن نوهن هذا الطلب ونضممره ونهزله (من الهزل) نسجل لمذكرة النيابة بعض النقاط الإيجابية منها قولها إن السعول عليه بين العلماء أنه لا يقضى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف وأن الكفر شيء عظيم لا يشار إليه إلا إذا حصل ما يؤكد وقوعه من غير شك واستشهاداً بحديث رسول الله ﷺ المشهور الذى وجه به أسامة بن زيد (ملا شفتى عن قلبه) .. الخ.

حتى قول المذكرة إن النيابة لا يمكن أن تقطع بارتداد المستأنف ضده الأول من عدمه.

كل هذا كان من المفروض أن تنتهى إلى طلب رفض الدعوى لأنه مادام لديها شك فى ردة د. نصر فإن هذا الشك كاف وحده لا لأن تخلص إلى طلب رفض الدعوى نزولاً على مدى رسول الله ﷺ وصحابته وأئمة الهدى من الفقهاء والطهارة كما أوضحنا لا أن تقضى المحكمة فى ذلك - وتقويض المحكمة يكون فى الطلبات المطروحة والطلب المطروح فى عريضة الافتتاح وما تلاها من قبل المدعين/ للمستأنفين هو طلب التفريق إلا إذا كانت النيابة قد استشفت مما قدمه المدعون/ المستأنفون أن الهدف الوحيد هو إثبات الردة وأن طلب التفريق هو المبرر لذلك الهدف وهو ما أكدناه ونعمد الله أن النيابة فطنت لإليه ولكنها أخطأت الطلب وسبق أن قلنا إنه ليس من صلاحيات المحكمة الموقرة أن

تحكم بردة د. نصر فى الوقت الذى لم يقدم المدعون/ المستأنفون الأدلة الدوامى التى لا يعترضها أى ريب على ردة د. نصر أبو زيد مثل دخوله المسيحية أو اعتناقه البهائية بشهادات رسمية (نعوذ بالله من ذلك) أما أقوال بعض شائنيه ومنافسيه وخصومه مهما كان قدرهم لا تصبر لا فى نظر الشرع ولا فى نظر القانون الوضعى أدلة دوامى وقد رأينا - وذلك على سبيل المثال وتحت أيدينا عشرات الأمثلة امتنع عن ذكرها مدماً للإملا والإطالة - رأى إمام الحرمين الجوينى فى شيخ مذهب الأحناف والذين استشهد بهم المدعون المستأنفون لا يساون الإمام الجوينى ولا يصلون إلى ربع قامته (علمياً وفقهياً) وهم لا يجرحون على إنكار ذلك ومع ذلك لم يأنه أحد برأى الجوينى فى الإمام الأعظم وأدرك الإمام قبل الخاص، أنى التعصب للمذهب الشافعى هو الذى دفع الجوينى إلى ذلك ونحن ندعوه بالمغفرة لأن لكل عالم مغفرة.

وماذا تقول عدالة المحكمة فى هذا التفويض؟

لقد رأينا أن ما استقر عليه أهل السنة والجماعة أن القاضى لا يجوز له أن يقضى وأن الإفتاء والقضاء عملان مستقلان ومن ناحية القانون الوضعى استقر قضاء محكمة النقض أن قاضى الدعوى ممنوع عليه أن يفتش فى ضمائر المتقاضين وأن مسألة الإيمان مسألة نفسية وأن عليه أن يأخذ بالظاهر وفى دعواتنا هذه: الظاهر أن د. نصر مسلم منذ ولادته ومن أبوين وحدثين مسلمين ويقوم بتدريس العلوم الإسلامية والعربية فى أعرق جامعة مصرية منذ ما يقرب من ربع قرن، فبم إذن التفويض الذى طلبته مذكرة النيابة؟

ومن الغريب أن الفقرة الخاصة بالتفويض هذه كانت مقدمتها كلها بلا

نصر حامد أبو زيد



استثناء حتى الشك من قبلها هي تقول هذه المقدمات: كان من المنطقي أن تؤدي إلى النتيجة التي تتفق معها وهي طلب رفض الدعوى لأنه حتى مع قيام الشك هذا فإن الأصح قبائلاً هو طلب رفض الدعوى لأن الحدود تدرأ بالشبهات ولأنه كما قال الأئمة الأعلام (الإسلام الدائم لا يزول بالشك فهو يعلو ولا يعلى عليه).

وشام الكلام أن طلب التقييد وإن حالقه التوفيق في ما ساقه من مقدمات إلا أن نتيجته جاءت ناقصة لمقدماته

ثالثاً: أئمة الهدى لم يكفروا هؤلاء الأشخاص أو الفرق:

في محاولة جادة لإقناع عدالة الهيئة الاستثنائية الموقرة أن الكفاية والأكاديميين والأستاذة والشيخوخة الذين استند المدعون/ المستأنفون إلى آرائهم في تكفير د. نصر لم يكن دافعهم لذلك وجهه الله أو الدفاع عن الإسلام بل البواعث العاتية عليها: التناقص - الحسد - التعصب للكلية - إلخ نذكر طائفة من الأفراد والفرق قالوا أقوالاً لا تقاس بها حتى الفقرات المقطعة من سياقها والمبدورة بتراً من مواضعها والمسوبة إلى الدكتور نصر حامد أبو زيد:

والمصدر الذي نرجع إليه هو كتاب (الإعلام بقواطع الإسلام) للإمام ابن حجر المكي الهنوي وهو مرجع سبق أن أشرنا وسكتفي أمام كل فقرة بذكر الصفحة.

١ - أن المذهب الصحيح المختار الذي قاله الأكثرون والمحققون إن الخوارج لا يكفرون كسائر أهل البدع من ١٠٠ .
والخوارج فعلوا الأفاعيل وقالوا الأقاويل المستعصية.

٢ - إن من خرج على المجمع عليه بالضرورة كاستحقاق بنت الابن للسدي

١٠ - إنكار اللوح والملم وروية الله عز وجل مطلقاً أو في الجنة فيه نظر فإن المعتزلة قائلون بذلك ولم يكفروا به من ٥١ .

وعبارة (في الجنة فيها نظر) أي أن رؤية الباري سبحانه وتعالى في الجنة فيها كلام أي ربما تكون صحيحة أو غير صحيحة.

ونكتفي بهذه الأمثلة العشرة خشية الإملال والإطالة ولكن من حقنا أن نتعامل:

هل ما كتبه د. نصر أبو زيد مجتهداً في علوم القرآن أو في حق الإمام الشافعي وهو مع تقديرنا البالغ له بشر لا نبي ولا صحابي (وإيرجع من شاء إلى الشناعات التي قبلت في حقه ومع ذلك لم يكفر أحد من شعرا عليه وروعه بكل نقيسة) أو عن أصحاب الفطاب الديني (وغير د. نصر قالوا عنهم أضاعف ما قاله) نقول هل ما قاله د. نصر يوزي من لا يرى تحريم نكاح المسعة وينكر الجنة والدار (الآن أي وجودهما في هذه اللحظة) ويحتمل لو أن الله أحل الخمر وأحل له أن يكبح أخيه وأنكر اللوح والقلم والسرطان والميزان ... الخ.

لن يقول ذلك؟

إن أقصى ما استطاع الإمام الهنوي أن يقول في حق المعتزلة الذين يقولون بخلق القرآن ويفتون رؤية الباري ووجود الجنة والدار الآن وأقصى ما قاله في حقه:

«يقبحهم الله، ولكنه نقل إلينا أن الأئمة لم يكفروهم - وهل يجوز في الشرع والسلف أن يكون للخوارج وأهل الأهواء والبدع والمجسمة أحسن حالا من د. نصر إذ يحكم عليهم أئمة الهدى ومصابيح الدجى بأنهم مسلمون ولا

مع بنت الصاب وتحريم نكاح المسعة فلا يكفر جاحدهما من ٢٤ .

٣ - كلام الشيخين رحمهما الله تعالى والمشهور من المذهب (= الحنفي) كما قاله جمع متأخرون أن المجسمة لا يكفرون - من ٣١ .

٤ - في «أمالى» الشيخ عز الدين عن أبي حنيفة أن من قال: «أؤمن بالنبي ﷺ وأشك في أنه المنفون بالمدينة وأنه الذي نشأ بمكة أو أؤمن بالبحر إلى البيت وأشك أنه في البيت الذي بمكة لا يكون كافراً في جميع ذلك من ٣٣ .

٥ - قال الشيخان نقلاً عنهم: لو نعى ألا يحرم الله الخمر وأن لا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر - من ٣٦ .

٦ - لو قال الخمر حرام وليس في القرآن نص على تحريمه لم يكفر من ٤٨ .

٧ - إنكار الصراط والميزان ونحوهما مما تنقله المعتزلة فيحسم الله تعالى بإنكاره فإنه لا كفر به من ٥٠ .

٨ - المذهب الصحيح أن المعتزلة وسائر السبندة لا يكفرون من ٥٠ .

٩ - إنكار الجنة والدار الآن لا كفر به لأن المعتزلة يكرونها الآن من ٠ .

للدلول رغم أن هذا أمر عظيم حذر منه الرسول ﷺ أشد تحذير فقد صح عنه أنه قال (إنما قال الرجل لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما) - نسأل الله السلامة في الدين والدنيا والآخرة.

بناءً عليه

يتمسك المستأنف عليهما بطلباتهما التي أوردها في مذكرتهما المقدمة بجلسة ١٩٩٤/٧/٢٦ م.

مع حفظ كافة الحقوق الأخرى.

وكيل المستأنف عليهما بتوكيل عام رسمي ٧٥٦٦ هـ سنة ١٩٩٣ توثيق الجيزة للמודجى.

أسوان قسى ٥ رمضان ١٤١٥ هـ
٥ فبراير ١٩٩٥ م.

المصنفات لا يقتصر على مصنف واحد وإلا كان مقصراً) ص ١٥ ومثله الذى يقتصر على ثلاثة من سكين (مع حسن الظن بأنه قرأ الثلاثة) فهل يجوز أن يحكم بردة معلم موحد يقوم بتدريس علوم القرآن وذلك باعتراف المدعين فى عريضة دعواهم بمقولة من يرى للفهاء أنه (مقصر)!!!

وعنى لو قرأ الأساتذة المذكورون كل تأليف ومصنف د. أبو زيد فإن رأيهم ليس محصوماً ويخلو من النقاسة ومن ثم لا يصح أن يكون دليلاً على الكفر والردة.

ومن أسف أن تكفير المسلمين وأهل القبلة أصبح فى هذا الزمان عملة سهلة

يكفرونهم ويجه (دكاترة) آخر زمن ويكفرون د. نصر لأنه اجتهد.

"وللفرض مجرد فرض جدلى أنه أخطأ فى اجتهاده فإن له بئس الحديث النبوى الشريف أجراً لا كفاً، هذا لو كان الحكم لوجه الله تعالى.

ويقدم المدعون/ المستأنفون مقتطفات منتزعة انتزاعاً من ثلاثة كتب فى حين أن مصنفات د. نصر تروى على السنين فهل يصح فى ميزان العقل، الحكم على إيمان مسلم بعبارات (مقصودة) قصفاً من واحد على عشرين من إنتاجه العلمى ومن الغريب أن سلفنا الصالح رضوان الله تعالى عليهم قد تنبهوا إلى هذا الملمح البالغ الخطورة فنبى الإمام ابن حجر الهيثمى ذاته بقول: (إن الناظر فى

ف



للنحاتن زهران سلامة

نصر حامد أبو زيد

حكمكم محكمة استئناف القاهرة



باسم الشعب

محكمة استئناف القاهرة
الدائرة (١٤) أحوال شخصية
حكم

بالجملة المنعقدة، علناً بسراى
ق محكمة استئناف القاهرة بدلا
القضاء العالى بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة
برئاسة السيد الأستاذ المستشار/ فاروق
عبدالعليم مرسى..... رئيس
المحكمة وعضوية السيدين الأستاذين/
نورالدين يوسف / محمد عزت
الشاذلى..... المستشارين وبحضور
السيد الأستاذ/ محسن
عبدالرحمن..... رئيس النيابة
وبحضور السيد/ أحمد عبدالحميد
عبدالجواد..... أمين السر

(أصدرت الحكم الآتى)

فى الاستئناف المقيد بجدول الأحوال
الشخصية تحت رقم ٢٨٧ لسنة ١١١ ق
القاهرة،

والمرغوع من:

- (١) محمد صميده عبدالصمد.
- (٢) عبدالفتاح عبدالسلام
الشاهد.
- (٣) أحمد عبدالفتاح أحمد.
- (٤) هشام مصطفى حمزة.
- (٥) عبدالمطلب محمد أحمد
حسن.

(٦) المرسى المرسى الجندى .

ومحلهم المختار جميعاً مكتب
الأستاذ/ محمد صميده عبدالصمد

المحامى الكائن برقم ٣٣ جامعة الدول
العربية بالهندسين قسم العجوزة -
محافظة الجيزة .

وحضر بالجلسة الأخيرة الأستاذ/
محمد صميده عبدالصمد شخصياً عن
باقى المتأنفين ومعه الأستاذ/ زكريا
عامر إبراهيم درويش المحاميان .

ضد

- (١) السيد الدكتور/ نصر حامد أبوزيد.
- (٢) السيدة/ إبتهاال أحمد كمال
يونس.

ويطالان بمحل إقامتهما الكائن بمدينة
٦ أكتوبر بالحي المتميز للمجاورة الرابعة
عمارة رقم ١٠ ع ٣ الدور الأرضى
شقة (١) انتابع لقسم شرطة ١٦ أكتوبر
محافظة الجيزة .

نصر حامد أبو زيد



وحمدر بالجلسة الأخيرة الأستاذ/
أيمن الهدي عن الأستاذ/ أميرة
بهي الدين الحامية.

الموضوع

استئنافاً عن الحكم الصادر من
محكمة الجيزة الابتدائية في الدعوى رقم
٥٩١ لسنة ١٩٩٣ أحوال شخصية نص
كلى الجيزة/١/٢٧/١٩٩٤.

المحكمة

أقام المستأنفون وآخرون الدعوى
٥٩١ لسنة ١٩٩٣ أحوال نص كلى الجيزة
بصحيفة مطلة للمستأنف ضدّها أوردا
بها أن المستأنف ضدّه الأول ولد في
١٩٤٣/٧/١٠ - في أسرة مسلمة.
وتخرج بكلية الآداب بجامعة القاهرة
ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد
الدراسات الإسلامية والبلاغة بالكلية
ومتزوج بالمستأنف ضدّها الثانية وقام
بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات
تضمنت طبقاً لما رآه علماء عدول كُفراً
يخرجه عن الإسلام مما يعتبر معه
مرتداً، ومن ثمّ يحين تطبيق أحكام الردّة
عليه وأورد المستأنفون ومن معهم نصيلاً
لما أجمعوه مما ورد في كتابات المتأنف
ضدّه الأول على النحو التالي:

أولاً - كتاب (الإمام الشافعي
وتأسيس الأندلس للوسطية) وأعدّ عنه
الدكتور محمد بلتاجي أستاذ الفقه
وأصوله وعميد كلية دار العلوم تقريراً
أورد به العبارات التي تعدّ كُفراً.

ثانياً - كتاب عنوانه (مفهوم النص
- دراسة في علوم القرآن) ويقوم بتدريسه
طلبة الفرقة الثانية بقسم اللغة العربية
بكلية الآداب وانطوى على كثير مما رآه
العلماء كُفراً ويخرج صاحبه عن الإسلام
على نحو ما ورد بتقرير الدكتور
إسماعيل سالم عبدالعال أستاذ الفقه
المقارن المساعد بكلية دار العلوم، وعلى

١٩٩٤/٢/١٠ طلبوا في ختامها الحكم
بقبول الاستئناف شكلاً وفي الموضوع
بالإلغاء الحكم المستأنف والقضاء بالتفريق
بين المستأنف ضدّه الأول وزوجته
للمستأنف ضدّها الثانية واحتياطاً إجابة
الدعوى للتحقيق. وأقام المستأنفون هذه
الطلبات على أن الحكم المستأنف قد
انطوى على عيوب عديدة وجسيمة تبطل
حاصلها:

١ - زعم الحكم المستأنف أن محكمة
النقض في قضائها في مسائل الأحوال
الشخصية أغفلت ما توجبها المادتان
الأولى والخامسة من القانون ٤٦٢ لسنة
١٩٥٥ من تطبيق قانون المرافعات في
مسائل الأحوال الشخصية وهذا الزعم
غير صحيح فمحكمة النقض ناقشت ذلك
ودرست القواعد الخاصة في هذا الشأن
وهو ما خالفه الحكم المستأنف.

٢ - للقضاء في أعلى درجاته ذهب
إلى اعتبار المعاجة قائمة ومطوّرة دائماً
في دعوى الحسبة وأنها مفترضة في
رأفها سواء أكان القضاء المعادي أم
الإداري، أم أقوال شراح القانون. وهو ما
خرج عليه الحكم المستأنف:

٣ - إن صدور قانون المرافعات
الجديد ١٣ لسنة ١٩٦٨ ودمسور سنة
١٩٧١ في مادته الثانية لا دخل لهما في
الدعوى الماتلة وإذا أقيم الحكم
للمستأنف تسبباً لقضائه يكن قد أخطأ في
التسبب مما يبطّل قضاءه.

وحيث إن الاستئناف تداول في
الجلسات حيث قدم محامي المستأنف
ضدّها مذكرة بملزمة ١٩٩٣/٧/٢٦
تمسك فيها بكل دفاع ودفع سبق أن طرح
في هذا النزاع منذ مولده طائفاً رفض
الاستئناف وتأييد الحكم المستأنف
للسبب الذي وردت من قبل وفي
المذكرة المقدمة.

نحو ما جاء بتقرير الدكتور عبد الصبور
شاهين أيضاً.

ثالثاً - من واقع كتب وأبحاث
المستأنف ضدّه الأول فإن كثيراً من
الدرايين والكتاب وصفوه بالكفر الصريح
على نحو ما جاء بجريدة الأهرام
بأعـدادها ١٩٩٢/٨/٨.
و١٩٩٣/١/٢٦، ١٩٩٣/٤/١٠، ١٩٩٣/٤/١٢،
١٩٩٣/٤/٢٠، ١٩٩٣/٤/٢٣، وفي جريدة
الأخبار في ١٩٩٣/٤/٢٣، وجريدة
الشعب ١٩٩٣/٥/٤، والمحيقة في
١٩٩٣/٥/٨ وأن للمستأنف ضدّه لم ينف
شيئاً عن تكفيره. واستطرد للمستأنفون
ومن معهم أن من آثار الردّة للتفريق بين
المرتد وزوجته، وطلب التفريق من
دعوى الحسبة، ومن ثم انتهى
المستأنفون ومن معهم إلى طلب الحكم
بالتفريق بين المستأنف ضدّه والمستأنف
ضدّها.

وحيث إن الدعوى نظرت أمام
محكمة أول درجة على النحو الوارد
وبمحاضر جلساتها ثم أصدرت المحكمة
المذكورة في ١٩٩٤/١/٢٧ حكمها بعدم
قبول الدعوى.

وحيث إن المستأنفين لم يقبلوا هذا
الحكم فأقاموا الاستئناف المائل بصحيفة
قدمت لقلم الكتاب وقبيلت في

اللائحة ولا في قوانين خاصة فإن الحكم المستأنف يكون قد خالف القانون وأخطأ في تطبيقه.

وحيث إنه من المقرر وفق أرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة أن الشهادة حصة بلا دعوى تقبل في حقوق الله تبارك وتعالى كأسباب الحرمان من الطلاق وغيره وأسباب الحدود الفاصلة حقاً لله تعالى (بطلع الصنائع/٢٧٧، الأضياف وللنظار لابن نمير/٢٤٢) فيكون واجباً كفاً أن يقدم المكلف إلى القاضي للشهادة على حد خالص لله تعالى أو لرفع حرمة قائمة كعاشرة مطلق باناً ببيونة كبرى لمطلقه أو سفرى بغير عقد جديد أو لمرءة لزوجته المسلمة أو لكافر تزوج مسلمة وغير ذلك وتشير المحكمة أن المقصود بحقوق الله تعالى وحرمانه هو ما تحقق بالمصلحة العامة أو بمصوم الأمة الإسلامية ونسبت إلى الله تعالى لشرفها واتصالها بمصلحة المجتمع المسلم عامة، تمييزاً لها عن حقوق الأفراد التي تحصل بمصلحة فرد أو أفراد على سبيل التحديد والاختصاص، والله سبحانه ممالك الملك لا يند عن ملكه شيء، والمصلحة في ذلك هي رفع منكر ظهر فعله أو أمر بمعروف ظهر تركه عملاً بقول الحق تبارك وتعالى (كلم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمن بالله) سورة آل عمران/ ١١٠، وكذا قول الله جل شأنه (ولكن منكم أمة يدعو إلى الخير ويأمرسون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون) سورة آل عمران/ ١٠٤ فترك المعروف يؤدي كل مسلم وشيوع المنكرات في المجتمع أشد إيذاء له فكانت له مصلحة مباشرة في إقامة دعوى الحصة. وامتدنت دعوى الحصة من النظام الإسلامي إلى القضاء الإداري في فرنسا، وفي غيرها وعلى الأظهر لدعوى إلغاء القرارات

قواعد خاصة في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو القوانين الأخرى المكملة ومنطوق هذا النص ومفهومه أن المسائل الإجرائية في الأحوال الشخصية والوقف والتي كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس العالية تخضع لأحكام قانون المرافعات بشرطين أحدهما ألا تكون قد وردت بشأن هذه المسائل الإجرائية قواعد خاصة في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والثاني ألا تكون قد وردت بشأنها قواعد خاصة في قوانين مكملة لللائحة لأنه في حالة تخلف الشرط الأول تتبع القواعد الواردة لللائحة، وفي حالة تخلف الشرط الثاني تتبع (الوائح) للقواعد الواردة بالمقوانين الخاصة. أما المسائل الموضوعية في الأحوال الشخصية والوقف والتي كانت أصلاً من اختصاص المحاكم الشرعية فتصدر الأحكام فيها طبقاً لما هو مقرر في المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية. وذلك عملاً بالمادة السابعة من القانون ٤٦٢ - لسنة ١٩٥٥ والمادة ٢٨٠ المذكورة نصت على أنه: (تصدر الأحكام طبقاً للمدون في هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة ماعداً الأحوال التي ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقاً لتلك القواعد) وحكم المادتين الخامسة والسادسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ هو ما سارت عليه أحكام المحاكم بكافة درجاتها منذ صدور القانون المذكور. وإذا خالف الحكم المستأنف هذا النظر فأعمل أحكام قانون المرافعات على الدفع بعدم قبول الدعوى لعدم الصفة بالمصلحة، وهو دفع موضوعي ينطبق بموضوع الحق في الدعوى ومن ثم كان يتعين عليه أن يعمل عليه الأحكام الواردة بأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة لعدم وجود أحكام خاصة لهذا الموضوع لا في

كما قدمت النيابة العامة مذكرة رأيت فيها تفويض الرأي للمحكمة للأسباب التي أوردتها.

وحيث إن الاستئناف حجز للحكم لجلسة ١٨/٥/١٩٩٥ مع التصريح بمذكرات لمن يشاء في الشهر الأول، فقدمت النيابة العامة مذكرة طلبت فيها الحكم بقبول الاستئناف شكلاً وفي الموضوع برفضه والقضاء مجدداً برفض الدعوى المستأنفة حكمها، كما قدم المستأنفون مذكرة التمسوا فيها الحكم بطلانهم للأسباب الواردة بها كما قدم وكلاء المستأنف مندهما مذكرتين خضعت الأولى مع التمسك بكافة الدفوع وأوجه الدفاع وبالطلبات الواردة بالمذكرة السابق تقديمها لجلسة ٢٦/٧/١٩٩٤ بالرد على ما ورد بمذكرة النيابة الأولى، وحويت المذكرة الثانية الدفع بعدم قبول الدعوى لرفضها من غير ذي صفة مع التمسك بأوجه الدفاع والدفوع السابق إيرادها في المذكرات السابقة مع طلب الحكم برفض الاستئناف وتأبيد الحكم المستأنف.

وحيث إن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة ٢٩/٥/١٩٩٥ لتعذر المناولة ثم مد أجل الحكم لجلسة اليوم لإتمام الاطلاع. وحيث إن الاستئناف حاز شكله المقرر.

وحيث إنه عن الدفع بعدم قبول الدعوى لرفضها من غير ذي صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة بالمستأنفين والذي قبله الحكم المستأنف فإنه من المقرر أن هذا الدفع موضوعي وليس من الدفوع الإجرائية، وكانت المادة الخامسة من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ قد نصت على أنه (تتبع أحكام قانون المرافعات الإجراءات المتبعة بمسائل الأحوال الشخصية والوقف التي كانت من اختصاص المحاكم الشرعية أو المجالس العالية عدا الأحوال التي وردت بشأنها

نصر حامد أبو زيد



الإدارية المعيبة وبدأ القضاء المصري يحو هذا النحو مما يعرف في موضعه. لما كان ذلك فإن المسئلتين إذ أقاموا هذه الدعوى بطلب التفريق بين المسئلتين منده الأول وزوجته المسئلتين منده الثانية بدعوى أن الأول ارتد عن دين الإسلام، وأن الثانية مسلمة فإن هذه الدعوى تقبل من المسئلتين حسبية حسبما أسلف القول ولهم الصفة في إقامتها، وإذا خالف الحكم المسئلتين هذا النظر يكون واجب الإنشاء ولما كان الفصل في الدفع بعدم القبول هو فصل في مسألة موضوعية تتطرق بأصل الحق في الدعوى مما تكون محكمة أول درجة قد استنفدت ولايتها بالفصل في النزاع ومن ثم تصدى هذه المحكمة للفصل فيه.

وحيث إنه عن الدفوع المتعلقة بالتدخل والإدخال وكان الاستئناف لم يرفع إلا من بعض المدعين أمام محكمة أول درجة وعلى المدعى عليهما أمامها. ولم يتقدم أحد للتدخل في المرحلة الاستئنافية القائمة. كما لم يحصل إدخال لأحد في هذه المرحلة ومن ثم فإن هذه الدفوع تكون غير مطروحة على المحكمة.

وحيث إنه عن الدفوع التي أبدلها المسئلتين مندهما فإن المحكمة تعترض لها تباعاً:

أولاً - عن الدفع بعدم انعقاد الخصومة لعدم الإعلان صحيحاً في السنة القانونية. وهو كما ورد بمنكرة محامي المسئلتين مندهما يقوم على أنها أعلنت بمحل إقامتهما في ١٩٩٣/٥/٢٥ بدلالة - قسم ٦ أكتوبر، ولغلق السكن أعلنت في مواجهة مأمور قسم الهرم مما يبطل الإعلان.

وحيث إن هذا الدفع مردود ذلك أن الثابت أن المسئلتين مندهما حضرا

مندهما سنداً له أن طلب التفريق بين الزوجين ادعاء بردة الزوج يستلزم البحث في ردة الزوج ولا يوجد نص في القانون المصري ولا في لائحة ترتيب المحاكم الشرعية يجيز لأي محكمة أن تقضى بصحة إسلام موطن أو كفرة أوريته، إلا إذا كانت الردة ثابتة بطريقة لا تدع مجالاً للشك وسواء بإقرار من المدعى عليه بالردة أو بأوراق رسمية كأن تقر امرأة مسلمة أنها أصبحت نصرانية لتتزوج بمصري، أما صدور كتابات يفهم منها الردة فإن مفهوم الناس يغفلون والقراءن الكريم حمال أوجه. وحيث إن هذا الدفع مردود، ذلك أنه من المقرر عملاً بالعادة الدائمة من القانون ٩٦٢ لسنة ١٩٥٥ أن المحكمة الابتدائية تخصص بدعوى الفرقة بين الزوجين بجميع أسبابها، ومن ثم فإن دعوى التفريق بين الزوجين بسبب ردة أحدهما تخصص بها المحكمة الابتدائية، ويكون البحث في حصول الردة من عدمه مسألة أولية تخصص بها المحكمة المذكورة، لإمكان الفصل في دعوى التفريق، وهذه المسألة الأولية لا تخرج من اختصاصها، وتشير المحكمة إلى أن هناك قرعاً بين الردة فعل مادي له أركانه وشروطه وانتفاء موانعه - وبين الاعتقاد، فالردة لا بد لها من أفعال مادية لها كيانها الخارجي ولا بد أن تظهر هذه الأفعال بما لا يس في غير ولا خلاف أنه يكتب الله سبحانه أو يكتب رسوله صلى الله عليه وسلم وذلك بأن يحدد ما أدخله في الإسلام. ولو وجد قول أو رواية أنه لا يكثر بفعل معين ولو كان ضيقاً فإنه لا يبنى بكفره، ولا يقضى بكفره لأن الكفر شيء عظيم فلا يجوز جعل المؤمن كافراً متى وجدت رواية بعدم تكفيره، أما الاعتقاد فهو ما يسه الإنسان لدخل نفسه ويعقد عليه قلبه وعزمه وتكون عليه نواياه، فهو يختلف اختلافاً بيناً عن الردة التي هي جريمة لها ركنها المادي تطرح

بجلسات محكمة أول درجة لبقائه من جلسة ١٩٩٣/١١/٤ والتي تأجلت فيها الدعوى من جلسة ١٩٩٣/٦/١٠ وكان من المقرر عملاً بالعادة ٧٠ من قانون المرافعات أنه يجوز بناء على طلب المدعى عليه اعتبار الدعوى كأن لم تكن إذا لم يتم تكليف المدعى عليه بالحضور في خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم الصحيفة إلى قلم الكتاب وكان ذلك راجعاً لفعل المدعى، وكان الثالث من الصحيفة أن المسئلتين ذكروا محل الإقامة الصحيح للمسئلتين مندهما إلا أن المحضر أثبت انتقال لهذا العنوان بكتابة قسم ٦ أكتوبر ووجهه مطلقاً فلم صورة الإعلان لقسم الهرم فيكون عدم تمام التكليف بالحضور لا يرجع للمسئلتين وإنما يرجع لإهمال المحضر ومن ثم تكون الخصومة قد انعقدت بحضور المسئلتين مندهما ولاكتوافر شروط اعتبار الدعوى كأن لم تكن للردة بالعادة ٧٠ من قانون المرافعات، وتشير المحكمة إلى أن المادة المذكورة إجرائية ولا يوجد بلائحة ترتيب المحاكم الشرعية أو أي قانون خاص بما ينظم هذه المسألة ف تكون هذه المادة ولجنة الأعمال على إجراءات رفع الدعوى أمام محكمة أول درجة.

٢ - الدفع بعدم اختصاص المحكمة ولائياً بنظر الدعوى، وذكر المسئلتين

قراره صدمة الانتقال التي أصابت الخطاب الديني) وإن الدولة هي التي تبشر الحماية القضائية في دعوى الحسبة، وإن دور المدعي ينتهي برفعها، وهذا يدفع بدوره مراد (على ذلك) أنه من المقرر وعلى ما سبق بيانه أن دعوى الحسبة لها أسلها من كتاب الله تعالى وأن المكلف وله الحق في إقامتها، فإن له كافة الحقوق التي أوردتها لائحة ترتيب المحاكم الشرعية للمدعي سواء في العصور أو بالطن في الحكم الصادر فيها وذلك إذ لم تتم النيابة العامة بمباشرتها أو الطعن في الحكم الصادر فيها، ولذا لم يشترط في دعوى الحسبة إذن ولي الأمر لأنها قد تكون متوجهة إلى بعض أعماله أو عهده.

وحيث إنه من موضوع الدعوى وهو طلب التفرقة بين المستأنف ضد الأول وزوجه المستأنف ضدها الثانية بدعوى ردة الأول وبقاء الثانية على إسلامها فإن الأمر يستلزم بصفة أولية بحث حصول ردة من المستأنف ضد الأول عن دين الإسلام فإن كانت فيجوز بحث آثارها على الزواج القائم بين الطرفين.

وحيث إنه عن الردة ففي المعنى اللغوي: اسم من الارتداد وهو في اللغة الرجوع مطلقاً ومنه المرتد لأنه المرتد إلى الوراء بعد أن تقدم للمخيلة والرشد، وفي المعنى الشرعي الرجوع عن دين الإسلام، والمرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركننا التصريح بالكفر إما باللفظ يقتضيه أو بفعله يتضمنه، بعد الإيمان. يقول الحق تبارك وتعالى (ومن يردد ملك من دينة فبعثه في الدنيا والآخرة وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون) سورة البقرة/ الآية/ ٢١٧، ويقول الحق جل شأنه (ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قل آل الله وآياته ورسوله كنتم تستهزون، لا تعتذروا قد كفرتم بعد

الآثار التي قررهما الفقهاء والتي تقتزم المحكمة - عملاً بالنصوص السالف بيانها - بأصالتها، لا يكون له دليل صحيح ويحين الالتفات عنه كما أن ما ألفت به النيابة العامة بمذكرتها المؤرخة ١٩٩٥/٢/١٧ بأن أوردت بهذا أنه لا يمكن القول بارتداد المستأنف ضده الأول بحيث يجب التفرقة بينه وبين زوجته المستأنف ضدها لهذا السبب وأما بالنسبة لتمرير المستأنف ضده الأول بالدين الإسلامي ومقدساته في كتاباته فإنه يجوز مساكنه عنه قضائياً، هذا القول لا يتفق وما يجب على النيابة العامة من الالتزام بإيداع رأيا في المسائل القانونية، فكان عليها أن تقول إن كتابات المستأنف ضده لا تشكل في نظرها ردة أو تقول إنها تشكل ردة موصفة أسباب الرأي الذي تقول به أو تطلب اللجوء إلى طرق إثبات لا يتضح لها وجه الحق في المسألة إن أشكل عليها الرأي ثم تنتهي إلى إيداع الرأي في طلبات المستأنفين، غير أنها لم تفعل إذ عدلت عن رأي مسبب بمذكرتها المؤرخة ١٩٩٥/١/١٩ إلى رأي غير مسبب بالمذكرة الثانية دون أن توضح سبب التحول.

كما تشير المحكمة إلى أن ما ذكره المستأنف ضدها من أن الردة لا تثبت إلا بالإقرار أو بأوراق رسمية هو قول لا سند له لأن الأحكام الفقهية ولا من النصوص للقانونية التي تحكم النزاع. فالردة أفعال مادية وجريمة من الجرائم (حد من الحدود) يثبت بما تدبته به الحدود بمادة من (البيانات) وطرق الإثبات الشرعية كما أنها من الحدود التي لا يستلزم لها الشرع نصاً خاصاً في شهادة الشهود للثبوت لها.

٣ - الدفع بطلان حضور المستأنفين للجلسات ومباشرة الدعوى على زعم أن دعوى الحسبة ليست مبدئية على الفرض وإنما على الفقه الديني الذي (احتوى

أمام القضاء ليفصل في قيامها من عدمه وهي تدخل فيما يخص القضاء بنظره أو ما يجب قضائه ويعلق به، أما الاعتقاد فهو ما يكون فيه داخل نفس الإنسان وتطوى عليه سريره، وهو أمر لا دخل للقضاء به ولا للناس بالبحث فيه وإنما يحصل بملاقة الإنسان بخالفه. الردة خروج على النظام الإسلامي في أعلى درجاته وفي قمة أصوله بأفعال مادية ظاهرة، وقرب منها في القانون الوضعي الخروج على الدولة ونظامها أو الخيانة العظمى، الردة يفصل في شأنها القاضي والمفتي، أما عقوبة الاعتداء على الدين بالردة، لا تتلاقى مع الحرية في وفاق الحياة الشخصية لأن حرية العقيدة تستلزم أن يكون للشخص مؤمناً بما يقول ويفعل وله ملحق سليم في الخروج عن العقيدة، ومن يخرج على الإسلام لا يكون إلا عن فساد في فكر أو استهزاء بالعادة أو بالجنس أو لغرض آخر من أغراض الدنيا، ومحاربة هذا الصنف لا تمتد محاربة الحرية الاعتقاد وإنما حماية للاعتقاد من هذه الأهواء الفاسدة المادية أما الاعتقاد فيدخل بديانة الإنسان أي بسريته مع خالقه سبحانه وتعالى ليس للمحاكم أن تتدخل فيه أو تفتش عه.

يدخل على ذلك قول الحق تبارك وتعالى (إنما جاءكم المتافقون قالوا نشهد أنك لمرسل الله والله يعلم أنك لمرسوله والله يشهد إن المتافقين لكاذبون، اتخذوا إيمانهم جنة فصدوا عن سبيل الله إنهم ساء ما كانوا يعملون ذلك بأنهم آمنوا ثم كفروا فطبع على قلوبهم فهم لا يفقهون، وإذا رأيتهم تمنجكب أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم) سورة المتفقون/ الآيات/ ١-٤. ومن ثم لم يتعرض لهم رسول الله ﷺ بشيء، بل أدى صلاة الجيزة على بعضهم، وترتيباً على ذلك فإن مانعك به المستأنف ضدها بأنه لا يجوز للمحكمة البحث في حصول الردة لبحث

نصر حامد أبو زيد



إيمانكم) سورة التوبة/ الآيات/ ٦٥، ٦٦ أما المفسود بالكفر الذي يصرح به المرتد أو يلفظ يقتضيه أو فعل يقتضيه فإن المحكمة تأخذ بما انتهى إليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعية أو غيرهم من أنه، وإذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضميماً بعدم كفره فإنه يؤخذ بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره لأن الإسلام ثابت بقولنا ولا يزول اليقين إلا بمثله فلا يزول لا بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ما صدر من المدعى برئته مجمعاً على أنه يخرج من الملة عند كافة علماء المسلمين وأنتمهم مع اختلاف مذاهبهم الفقهية (يراجع: الأعلام بقواطع الإسلام/ ابن حجر المكي الهيثمي الفصل الأول ١٠ وما بعدها/ طبعة كتاب الشعب... حاشية ابن عابدين/ ٣١٣/٣ وما بعدها، القنارى الأنفردية/ ١٦١، الأشباه والنظائر لابن تيميم/ ١٩٠).

(ويراجع في الردة كتب التفسير منها/ الطبري/ ٤/ ٣١٦ وما بعدها، القرطبي ٨٥٤ وما بعدها - طبعة كتاب الشعب، تفسير المنار/ ٢/ ٢٥٣، كتب السنة وشروحها وعلى الأخص الشهيد/ ابن عبد البر/ ٥/ ٣٠٤ وما بعدها، وكتب للفقه المذاهب المختلفة للحنفية، بدائع الصنائع، ٧/ ١٣٤ وما بعدها، فتح القدير ٦٨/٦ وما بعدها حاشية ابن عابدين/ ٣/ ٣٩١ وما بعدها المالكية/ قوانين الأحكام الشرعية/ ٣٨٢ وما بعدها، الشافعية/ المذهب/ ٧/ ٢٢٢، العناية المفتي/ ٨/ ١٢٣ وما بعدها)

والردة تكون بأن يرجع للمسلم عن دين الإسلام ظلاً وعدواناً بأن يجري كلمة الكفر حامداً صريحة على لسانه، أو فعل فعلاً ظاهراً دلالة أو قال قولاً قاطعاً في جحود ما ثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوي الشريف وأجمع عليه المسلمون فمن أنكروا وجود الله تعالى أو

٣ - مفهوم النص - دراسة في علوم القرآن / دكتور نصر حامد أبو زيد/ البهـابان/ ١٨/ ٢/ ١٩٨٧ على الآلة للكتابة.

٤ - إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني/ دكتور نصر حامد أبو زيد على الآلة للكتابة.

ونورد المحكمة بعض المبارات من الكتب السابقة للحكم عليها: والقسم الأول:

ما يتعلق بالقرآن الكريم:

١ - يقول المستأنف صنده في مؤلفه نقد الخطاب الديني ص ١٠٢.....

إذا كانت اللغة تتطور بتطور حركة المجتمع والثقافة فتسوغ مفاهيم جديدة أو تطور دلالات ألفاظها للتعبير عن علاقات أكثر تطوراً فمن الطبيعي، بل والعنصري أن يصاد فهم النصوس وتأويلها بالمفاهيم التاريخية والاجتماعية الأصلية نفسها ولحلل المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدماً مع ثبات مضمون النص. (والنصوص في كتاب المؤلف عامة هي للقرآن الكريم وإذا أراد الكلام عن السنة ذكره بالنص اللساني أو الثاني).

٢ - يقول المستأنف صنده في مؤلفه السابق ص ١٩٨/ ١٩٩. تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه ملكاً (بكسر اللام) له عرش وكرسی وجلود. وتتحدث عن القلم واللوح، وفي كثير من الروايات التي تنسب إلى النص الديني الثاني - الحديث النبوي - تفاصيل دقيقة عن القلم واللوح والكرسي والمرش وكلها تساهم إذا فهمت حرقياً في تشكيل صورة أسطورية من عالم ما وراء عالمنا المادي المشاهد المحسوس، وهو ما يطلق عليه في الخطاب الديني اسم (عالم السموات والجبروت) ولعل المعاصرين لمرحلة

أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصحابة تعالى عن ذلك علواً كبيراً، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات. أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى في القرآن الكريم من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التي أوردتها الله سبحانه في القرآن الكريم ورفض الخصصوع لها والاحتكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله ﷺ عامة ورفضاً طاعته والانصياع لما جاء بها من أحكام إلى غير ذلك من الأمثلة.

وحيث إن للمحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية والمقدمة بحفاظت المستأنفين أمام محكمة أول درجة ولم يتعرض المستأنف صندها لها بالنفي أو التشكيك في نسبتها لأولها بل أقرها في المذكرات المقدمة وهو إقرار أمام المحكمة لم يجعل عنه، والمؤلفات هي:

١ - نقد الخطاب الديني/ دكتور نصر حامد أبو زيد/ سينا للنشر/ رقم الإيداع ٨٧٢٧/ ٩٢.

٢ - الإمام الشافعي وتأسيس الأيدولوجية الوسطية/ دكتور نصر حامد أبو زيد، / سينا للنشر / رقم الإيداع ٩٢٩٧/ ٥٩١.

تكون النصوص - تنزيلها - كانوا يفهمون هذه النصوص فهمًا حرفيًا ولعل الصور التي تطرحها النصوص كانت تنطلق من التصورات الثقافية للجماعة في تلك المرحلة. ومن الطبيعي أن يكون الأمر كذلك، لكن من غير الطبيعي أن يصر الخطاب الديني في بعض اتجاهاته على تثبيت المعنى الديني عند المصدر الأول رغم تجاوز - الواقع والثقافة في حركتها - تلك التصورات ذات الطابع الأسطوري. إن صورة الملك والملكة بكل ما يساندها من صور جزئية تمكّن دلاليًا ولفظيًا مثاليًا تاريخيًا محددًا كما تمكّن تصورات ثقافية تاريخية والتمسك بالدلالة الحرفية للصورة التي تجاوزتها الثقافة وانتفت من الواقع بعد مشابهة نفي للتطور وتثبيت صورة الواقع الذي تجاوزه التاريخ.

٣ - ويقول المستأنف ضده في كتابه نقد الخطاب الديني ص ٢٠٥/٢٠٦ ومن النصوص التي يجب أن تعتبر دلالاتها من قبيل الشواهد التاريخية النصوص الخاصة بالسحر والحسد والجن والشياطين..... كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد، الجن والشياطين مفردات في بنية ذهنية ترتبط بمرحلة محددة من تطور الوعي الإنساني وقد حول النص الشياطين إلى قوة معروفة وجعل السحر أحد أدواتها لاستسلام الإنسان.... فقد كان الواقع الثقافي يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، وإذا كنا نطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية لغة وثقافة فإن إنسانية النبي بكل نتائجها من الانتماء إلى عصر وإلى ثقافة وإلى واقع لا تحتاج لإثبات، وما ينطبق على المسحور يطبق على ظاهرة الحسد.... وليس ورد كلمة الحسد في النص الديني دليلًا على وجودها الفعلي الحقيقي. بل هو دليل على وجودها في الثقافة مفهومًا ذهنيًا... كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن...

وموضع ولحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بحق من العقائد والتصورات شبه الأسطورية القديمة.

وعن الموضوع نفسه يقول المستأنف ضده في مفهوم النص ص ٣٦... أمكن أن نميز بين هاتين الصورتين؛ صورة الجن الخناس المومنين الذي يستمد بالله منه وصورة للجن الذي يشبه البشر في انقسامه إلى مؤمنين وكافرين، ولا شك أن الصورة الثانية تمتد نوعًا من التطوير القرآني التابع مع معطيات الثقافة من جهة وإلهافها إلى تطويرها لمصلحة الإسلام من جهة أخرى وفي الاتجاه نفسه يقول المستأنف ضده الأول في مؤلفه إهدار السياق... ص ٣٧... مازال الخطاب الديني يمسك بوجود القرآن في التوح المحفوظ اعتمادًا على فهم حرفي للنص، وما زال يتمسك بصورة الإله الملك بعرشه وكبريه وصلواته ومملكته وجوده الملائكة، وما زال يتمسك بالدرجة نفسها من للحرفية بالشياطين والجن والسجلات التي تدون فيها الأعمال والأخطار من ذلك تمسك بحرفية صور العقاب واللواب، وعذاب القبر ونعيمه ومضاهي القيامة والسير على الصراط... الخ وذلك كله من تصورات أسطورية.

وحرفية النصوص المتقولة عن مؤلفات المستأنف ضده الأول سائلة الإشارة تدل بمنطوقها على ما يلي:

أولاً - ينكر المؤلف وصف الله تعالى بأنه ملك الواردة بالقرآن الكريم في آيات كثيرة نص في ذلك (والنص هنا بمعنى ما يفيد نفسه من غير احتمال) منها:

(فقلنا لله الملك الحق لا إله إلا هو رب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية/ ١٦ وفي قوله جل شأنه (قل أعوذ برب الناس ملك الناس) سورة الناس الآية ٢. وفي قوله تبارك وتعالى (قل هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس)

ثانيًا - ينكر المؤلف العرش والكروسي وجود الله الملائكة، وهي مخلوقات نزلت الآيات الكريمة قاطعة الدلالة على إثباتها مخلوقات خلقها الله سبحانه وتعالى ومن الآيات على سبيل المثال: فمن العرش يقول للحق تبارك وتعالى (وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء) سورة هود الآية: ٧، (قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية ٨٦، (وترى الملائكة حائفين من حول العرش) سورة الزمر الآية ٧٥، (سبحان رب السموات والأرض رب العرش عما يصفون) سورة الزخرف الآية ٨٢، وعن الكروسي قوله الحق تبارك وتعالى (وسع كروسي السموات والأرض) سورة البقرة الآية ٢٥٥.

وعن الملائكة تزيد الآيات عن ثمانين آية... متفرقات في سور القرآن الكريم على أنها مخلوقات لله ورسله وجوده بدلالة قاطعة على ذلك ومن ذلك قول الحق تبارك وتعالى في سورة فاطر الآية الأولى (الحمد لله فاطر السموات والأرض جاعل الملائكة رسلًا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع يزيد في الخلق ما يشاء إن الله على كل شيء قدير) ويقول للحق سبحانه (وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثًا أشهدوا خلقهم من كتب شهادتهم ويسألون) سورة الزخرف الآية ١٩، ويقول الله تعالى جل شأنه: (عليها ملائكة غلاظ شداد لا يعصون الله ما أمرهم ولا يطعون ما يؤمرون) سورة التحريم الآية ٦ - ويرى المستأنف ضده أن الآيات التي وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت حرفيًا تشكل صورة أسطورية، والأسطورة بالعلمي القوي الذي يشكل المستأنف ضده أحد عفتاتها هي الأبطال والأحداث المعجبة، وهذا القول لا يبعد كثيرًا عما

نصر حامد أبو زيد



الدلالة فيما جاءت به بل ينسب إلى القرن الكريم تطوير مسرور الجن تهماً لمسلطات الثقافة قولا من أن سورة الناس مكية ويقصد قول الحق تبارك وتعالى (قول أعوذ برب الناس ملك للناس إله الناس من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس) ويضيف إن النص طوره إلى ما يشبه الناس من انقسامهم إلى مؤمنين وكافرين بعد ذلك في سورة «الجن» ونسب المستأنف منه أن سورة الجن مكية أيضاً يلتفت، بل هي قريبة في ترتيب النزول من سورة الناس إلى أن معطيات الثقافة كما يقول كانت واحدة.

خامساً - ولا يفتق المستأنف منه عند هذا الحد في رمي القرآن الكريم باحتوائه على الأساطير، بل يضيف إلى ذلك أيضاً صور العقاب والدواب، ومشاهد القيامة ليدخلها أيضاً ضمن الأساطير إذا فهمت بحرفية نصوصها وآيات العقاب والدواب أي الآيات القرآنية على النار والجنة وآيات مشاهد القيامة وعذاب القبر هي آيات كثيرة تمثل جزءاً كبيراً من كتاب الله تعالى.

خلاصة ما أورده المستأنف منه في هذا الأصل من أصول العقيدة الإسلامية أن الآيات القرآنية لا تمثل واقعاً ولا حقيقة ولكنها تمثل وجوداً ذهنيّاً في مرحلة العصر للتبوي أي في أذهان الناس في ذلك الوقت، وقد حدثت تطورات في العقول والتاريخ وتغيرت الصور للذهنية لرب الناس فيجب أن نفهم هذه العقيدة على نحو أذهان الناس اليوم والمستأنف منه بهذا القول يكون قد رد قول الحق تبارك وتعالى عن القرآن الكريم، بأنه الحق وأن ما ورد به هو الحق، وأنه لا يتوهم الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وأن الرسول ﷺ لا ينطق عن الهوى وهذه الآيات مبرورة في كتاب الله تعالى ومنها:

من للتاريخ وأن على الناس التخصن من هذه الأباطيل وللتمسك بالحقيقة التي لا يعرفها إلا المستأنف منه، وحده تعالى الله عما يقولون علواً كبيراً.

رابعاً - وعن الجن والوسوس الخناس فالمستأنف منه الأول ينكر وجود الجن حسبما ورد في مؤلفاته كما سلف البيان، وهو بهذا ينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقي والتي أثبت القرآن وجودها في آيات قاطعة للدلالة على ذلك منها:

قول الحق تبارك وتعالى (وكذلك جعلنا لكل نبي عدواً شياطين الإنس والجن) «سورة الأنعام الآية ١١٢»، ويقول سبحانه بيانا على أنه يحشرهم يوم القيامة (يوم يحشرهم جميعاً يا معشر الجن قد استكثرتم من الإنس وقال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذي أجلت لنا قال لنار مثولكم خالدن فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم) «سورة الأنعام الآية ١١٨»، وفي خلق الجن يقول الحق تبارك وتعالى (والجان خلقنا من قبل من نار السموم) «سورة الحجر الآية ٢٧».

قول الحق تبارك وتعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة القدر/٦١ والمستأنف منه لم يكف بهذا للتكذيب للآيات القرآنية قاطعة

حكمة القرآن الكريم عن قول الكافرين في آياته (ويقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين) «سورة الأنعام الآية ٢٥». ولم ترد كلمة أساطير في القرآن الكريم إلا بهذا المعنى. والمستأنف منه كرر وصف كتاب الله بهذا القلق في مؤلفاته كثيرة منها ما ورد في مؤلفه «نقد الخطاب الديني» في صفحات ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠.

ثالثاً - ينكر المؤلف وجود الشياطين ويجعل وجودها وجوداً ذهنيّاً في مرحلة الأمة الإسلامية في بدليتها أي وجوداً في أذهان الناس والقرآن الكريم سايرهم في ذلك وكذلك السحر والحسد وأنه لا وجود للشياطين في الأعيان وكذا للسحر والحسد وأنهم وبهذا الإنكار، ينكر الآيات الكثيرة الواردة عن الشياطين وأن لها وجوداً حقيقياً وأنها من مخلوقات الله سبحانه والآيات قاطعة للدلالة في ذلك. ورد ذكر الشياطين والشيطان أكثر من ثمانين مرة في مواضع كثيرة من الصور منها: «فأزلهما الشيطان منها فأخرجهما مما كانا فيه» «البقرة الآية ٣٦» ومنها: (فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى) «سورة طه الآية ١٢٠»، (فسورك لنحشرهم وللشياطين ثم لنحشرنهم حول جهنم جثاً) «سورة مريم الآية ٦٨».

ولم يفتق المستأنف منه عند حد الإنكار بل أخذ يصخر من النص وهو يعنى للقرآن الكريم فيقول: (وقد حول النص للشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أجد لثوتها) هذه العبارة حرفياً من كتاب نقد للخطاب الديني/ ٢٠٦.

ومتلوق المستأنف منه في كلامه السالف أن كتاب الله تعالى حوى كثيراً من الأباطيل التي سايرت المجتمع الإسلامي في بدليتها لوجود هذه الأشياء في أذهان الناس في تلك الحقبة السحيقة

يسمع كلام الله ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لا يعطون) «سورة التوبة/ الآية ١٦».

فالقرآن كلام الله بنص الآية. والمستأنف منه يصر على أنه (نفس إنساني بشرى).

ويقول الحق تبارك وتعالى في السور المكية:

من «سورة يونس/ الآية ١٥»، وإذا نطق عليهم أيقنا بيئات قال الذين لا يرجون لقاءنا إئت بقرآن غير هذا أو بدله قل ما يكون لى أن أبده من نشأه نفسى إن أتبع إلا ما يوحى إلى أبى لأخاف إن عصيت روى عذاب يوم عظيم

ويقول جل شأنه فى الآية (١٧) من السورة نفسها (فمن أظلم ممن افترى على الله كذباً أو كذب بآياته إنه لا يبلغ للمجرمون)

ومن سورة النحل الآيات (١٠١) و (١٠٢) يقول الله سبحانه:

(وإذا بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتر بل أكثرهم لا يعطون، قل نزله روح القدس من ربك للحق ليثبت الذين آمنوا وهدى وبشرى للمسلمين) ومن سورة النمل يقول الله جل شأنه/ الآية (١٠) (وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) فالآيات تدل نصاً على أن القرآن الكريم الذى نزلوه هو كلام الله تعالى وأن الله سبحانه أنزل كلماته وآياته وهى التى يلقوها رسول الله ﷺ والى نزلوها اليوم فالقرآن الكريم ليس فهماً إنسانياً من الرسول ﷺ للوحى كما يؤكد المستأنف منه فى كلامه وليس نصاً بشرياً، وليس منتجاً ثقافياً ونسبة هذه الصفات للقرآن الكريم فيها رد للقرآن الكريم بأكمله بوصفه كلام الله لفظاً ومعنى، ورد للآيات القرآنية التى تنص على أن الآيات بخلافها منزلة من الله

القصد الإلهى والفهم الإنسانى لهذا القصد ولو كان فهم الرسول، أنه زعم يؤدى إلى تأليه أو إلى تقديسه بإخفاء حقيقة كونه بشراً والكشف عن حقيقة كونه نبياً بالتركيز عليها وحدها ويقول المستأنف منه فى المؤلف نفسه ص ٢٠٦:

(وإذا كنا نطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية بشرية لغة وثقافة ...)

وفى المؤلف نفسه ص ٢١٠ يقول:

(يتم تضييق دلالات النصوص بالوثب على بعدا التاريخى والوثب على الثقافة والواقع المعاصرين بالارتداد بهما إلى عصر إنتاج للنصوص الدينية) ويقول المستأنف منه فى مؤلفه «مفهوم النص، ص ٦٠:

(... وتبقى الآية الثانية لتؤكد أن القرآن مصدر من (قرأ) بمعنى القرلة الذى هو التريديد والتزويل) «ورتل القرآن تزيلاً - سورة المزمل/ الآية ٤».

إن النص فى إطلاقه هذا الاسم على نفسه ينتسب إلى الثقافة التى تشكل من خلالها وعبارات المستأنف منه بمنطوقها - ولا تفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلى لأن التفسير لا يكون مجاله إلا فى الغامض من الجارات - عبارات المستأنف منه تنفى عن القرآن الكريم كونه نصاً إلهياً وتؤكد على أنه نص بشرى. وفى ذلك إنكار للآيات القرآنية قاطعة الدلالة فى ذلك - وأيضاً لاستند المحكمة إلى التفسير ولا التأويل لأن نصوص القرآن الكريم فى هذا الشأن: «نص، بالمعنى الاصطلاحي للنص الذى سبق بأنه الذى لا يحتاج لتفسير ولا تأويل.

ومن هذه الآيات الكريمة ما يأتى:

قول الحق تبارك وتعالى (ولن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى

يقول الحق تبارك وتعالى: (يا أيها الناس قد جاءكم الرسول بالحق من ربكم) سورة آل عمران الآية/ ١٧٠ وقوله سبحانه (تلك آيات الله نزلوها عليك بالحق) «سورة آل عمران الآية/ ١٠٨»، وقوله تعالى (ولا تتبع أهواءهم عما جاءك من الحق) «سورة المائدة الآية/ ١٤٨»، وقوله تعالى ذكره (إن الحكم إلا لله يقص الحق وهو خير الفاصلين) «سورة الأنعام الآية/ ٥٧»، ويقول الله سبحانه (إن الذين كفروا بالذكر لما جاءهم وإنه لكتاب عزيز لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) «سورة فصلت الآيات/ ٤١/ ٤٢».

ويقول تعالى شأنه (وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى) «سورة النجم الأيتان/ ١٤٣»، ومن المعروف فى اللغة العربية أن الحق له معان تدور كلها حول الشيء الثابت بلا شك، والمطابق لما عليه ذلك الشيء نفسه، وأن الباطل هو بالاثبات له عدد الفصح (راجع المفردات فى غريب القرآن، ومختار الصحاح، للمعجم الوسيط)

٤ - وما زالت المحكمة تواصل عرض ما أورده المؤلف عن القرآن الكريم.

يقول المستأنف منه فى مؤلفه نقد الخطاب الدينى ص ٩٣/ ٩٤.

(النص منذ لحظة نزوله الأولى أى مع قراءة النبى له لحظة الوحي تحول من كونه نصاً إلهياً وصار فهماً إنسانياً لأنه تحول من النزول إلى التأويل، إن فهم النبى للنص يمثل أولى مراحل حركة النص فى تفاعله بالعقل البشرى، وللاكتفاء لمزامع الخطاب الدينى بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتية للنص على فرض وجود مثل هذه الدلالة الذاتية أن مثل هذا الزعم يؤدى إلى نوع من التشويك حيث إنه يطابق بين المطلق والنسبى وبين الثابت والمتغير حيث يطابق بين

نصر حامد أبو زيد



سبحانه وتعالى كما يقول الحق تبارك وتعالى (لا تحرك به لسانك لتعجل به إن علينا جمعه وقرآنه فلوذا قرآنه فاتبع قرآنه) سورة القلم الآية ١٦، ١٧، ١٨.

ثم إن القرآن الكريم مقدس وصفه الله سبحانه بأنه القرآن العظيم (سورة الحجر الآية ٨٧) ووصفه سبحانه (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ) «سورة البروج الآية ٢١، ٢٢»، ووصفه جل شأنه في «سورة ق الآية الأولى»، (ق والقرآن المجيد) ووصفه بأنه الحكيم (الر تلك آيات الكتاب الحكيم) «سورة يونس الآية الأولى»، ووصفه بأنه (شفاء ورحمة للمؤمنين) «الآية ٨٢ من سورة الإسراء» ووصفه سبحانه (وإنه لكتاب عزيز لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) «سورة فصلت الآية ٤١ - ٤٢»، كما وصفه سبحانه (إنه لقرآن كريم في كتاب مكنون) «سورة الواقعة/ الآية ٧٧ - ١٧٨»، وإنه هدى للناس، «سورة البقرة الآية ١٨٠»، ووصفه سبحانه بأنه (من والقرآن ذي الذكر) «سورة ص/ الآية الأولى» ووصفه جل شأنه (الر تلك آيات الكتاب المبين) «سورة يوسف الآية الأولى». هذه صفات القرآن الذي أنزله الله سبحانه والذي وصفه المستأنف صند الأول بأنه نص بشرى وإنه (تأنس هكذا) وإنه فهم لرسول الله ﷺ الوحى، والقول بغير هذا يؤدى إلى نوع من الشرك (هكذا) وأن النص أطلق على نفسه اسم القرآن.

٦ - وإذا كان المستأنف صند توجه إلى العقيدة الإسلامية فى أصلها الأول وهو القرآن الكريم لما سبق أن أورده، كما توجه إلى جزء من أحكام العقيدة الواردة بالقرآن الكريم أيضاً، فإنه اتجه إلى الشريعة يورجها إليها الأقوال الآتية:

(أ) من كتاب إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى ص ٢٧ يقول المستأنف صند:

وإذا انتقلنا من مجال المقائد والتصورات إلى مجال الأحكام والتشريعات، والأحكام والتشريعات جزء من بنية الواقع الاجتماعى فى مرحلة اجتماعية تاريخية محددة.

وفى ص ٦٠ من كتاب نقد الخطاب الدينى، يقول: «وإذا كان مبدأ تحكم الخصوص يؤدى إلى القضاء على استقلال العقل لتحويله إلى تابع يقدرات بالخصوص ويلوذ بها ويحمى فإن هذا ما حدث فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية».

وفى قضية المطالبة بمساواة المرأة بالرجل فى الأحكام على خلاف ما ورد بالقرآن الكريم يقول المستأنف صند فى «الكتاب نفسه ص ٢٢٢»، ولا يتم الكشف عن المنظم فى قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص التكلية... المعنى التكلية تحرير الإثنين الرجل والمرأة من أمر الارتهاق الاجتماعى والعقل، لذلك طرح العقل نقيصاً (للجاذبية) وللعقل نقيصاً (للظلم) والحرية نقيصاً (للعبودية) ولم يكن يمكن لظلم القديم إلا أن تكون واضحة مدلولاً

عليها، فالنص لا يفرض على الواقع ما يتصادم معه كلياً بقدر ما يحركه جزئياً، ولعل مثال الاجتهاد قد تعدد الآن فى مسألة ميراث البنات بل فى كل قضايا المرأة المثارة فى واقعنا.

ويوضح ما يقصده بصورة أكثر بولاً من ١٠٥ من الكتاب نفسه فيقول:

وفى قضية ميراث البنات بل فى قضية المرأة بصفة عامة نجد الإسلام قد أعطاهما نصف نصيب الذكر بعد أن كانت مستحقة استيعاداً تاماً وفى واقع اجتماعى اقتصادى تكاد تكون المرأة فيه كائناً لا أهلية له وراء التبعية الكاملة بل الملكية التامة للرجل لها ثم زوجاً. انتهاء الوحى واضح تماماً، وليس من المقبول أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإلا انتهزت دعوى الصلاحية لكل زمان ومكان.

وحيث إن هذه العبارات التى صدرت من المستأنف صند تدل نصاً على أنه لا يقبل أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذى وقف عنده الوحى وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطاً بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخى والمعار فى ذلك للمناخ الكلية الوحى.

ومفهوم ذلك أن القرآن الكريم إذا أعطى البنت نصف الذكر فى الميراث بعد أن كانت لا ترث شيئاً فالانتباه هو إعطاؤها حقها ولكن لم يقر القرآن الكريم ذلك حتى لا يصطدم بالواقع. وإنما اكتفى بتحريك الواقع جزئياً ليكسر الناس باجتهادهم هذا الاتجاه لنهايته، وكذلك الشأن فى حجب البنت لبقاى الورثة، وكذلك فى شهادة المرأتين لشهادة رجل واحد وهكذا.

وهذا الذى ذهب إليه المستأنف صند يطمح هو أنه يخرج على الآيات القرآنية التى تنص على أحكام قطعية فى هذا

فلا مجال لانطباق النص، ومن الآيات القرآنية التي تورد حكم ملك اليمين الآيات من ١ إلى ٧ من سورة المؤمن، (قد أفلح المؤمنون الذين هم في صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون والذين هم للزكوة فاعلون والذين هم لقربهم حافظون إلا على أزواجهم أو

ماملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين، فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون) أما ما أورده المصنفات منه عن معاملة أهل الزمة وماورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعني جذب المجتمع للوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية في نضالها الطويل من أجل عالم أفضل، فهذا القول رد لآيات الله تعالى في شأن الجزية ووصف لها بأوصاف قد يخرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ما لوجه القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام مثالي قمة للمعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية في الدولة الإسلامية وهي معاملة يتمنى المسلمون في العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة الأقليات الإسلامية بداخلها طبقاً لأحكام الإسلام للأقلية غير المسلمة بدلا من المذابح الجماعية للرجال والنساء والودان. أما أية الجزية التي خرج عليها المصنفات منه وهي أية قاطعة الدلالة فهي الآية ٢٩ من سورة التوبة (فانلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرمن ما حرم الله ورسوله ولا يدعون دين الحق من الذين أتوا الكتاب حتى يعطوا الجزية عن يد وهم صاغرون).

وإستمراراً من المصنفات منه في رد بعض أحكام القرآن الكريم يقول المصنفات منه في كتابه مفهوم النص ص ٢١ ما يأتي:

فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الشكافة تبعد ذلك الوهم الزائف الذي

(المرائن) في العلاقة بالنساء إلى جانب طريقة الزواج الشرعي مادام ذلك قد وردت به النصوص وليس غريباً أيضاً في ظل عبودية للنصوص أن يتعلموا أن للمواطن المسيحي مواطن من الدرجة الثانية يجب أن يحسن التسلم معاملته. وفي ص ٢٠٥ من الكتاب نفسه يقول:

والآن وقد استقر مبدأ المساواة في الحقوق والواجبات بصرف النظر عن الدين واللون والجنس لا يصح التمسك بالدلالات التاريخية لمسألة الجزية... إن التمسك بالدلالات الحرفية للنصوص في هذا المجال لا يتعارض مع مصلحة الجماعة فحسب، ولكن يضرر اثنين الوطن القومي متضرراً بالفاء. وأى ضرر أشد من جذب المجتمع إلى الوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية في نضالها الطويل من أجل عالم أفضل مبنى على المساواة والعدل والحرية. ١ هـ

المصنفات منه في العبارات يرى أن التمسك بالنصوص في شأن الجزية يجذب المجتمع للوراء. والذي وصل إلى عالم أفضل مما كان عليه - فالتمسك بالدلالات الحرفية للنصوص هو في نظره يمثل التخلف والعودة إليه بعد أن تقدمت البشرية إلى ما هو أفضل وهذا المعنى الحرفي لأقوال المصنفات منه يكرره في ص ١٠٢ من الكتاب نفسه:

... فمن الطبيعي بل والضروري أن يعاد فهم النصوص وتأويلها بنى المفاهيم التاريخية الاجتماعية الأصلية، وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدماً مع ثبات مضمون النص.

وحيث إن مافره المصنفات منه في خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتي يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أي إذا وجد ملك اليمين لأركانها الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد ملك اليمين

المجال ومع ذلك فهو يطالب ويطلب ويجهل همه كله عدم تحكيم النصوص على نحو ما نقل الحكم عنه من قبل.

وتورد المحكمة بعض الآيات قطعية الدلالة في ميراث الأنثى بالنسبة للذكر، وفي أن شهادة امرأتين تعادل شهادة الرجل الواحد من ذلك:

قول الحق تبارك وتعالى في سورة النساء من الآية التاسعة:

(يوصيكم الله في أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين...) وفي الآية (١٢) من السورة نفسها (ولكم نصف ما ترك أزواجكم إن لم يكن لهن ولد فإن كان لهن ولد فلكم الربع مما تركن من بعد وصية يوصين بها أو دين. ولهن الربع مما تركن إن لم يكن لكم ولد فإن كان لكم ولد فلهن الثلثين مما تركن....) ثم تأتي الأيات الثلاثتان لهاتين الأيتين لتبيناً طبيعة هذه الأحكام (تلك حدود الله ومن يطع الله ورسوله يدخله جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك الفوز العظيم، ومن يعص الله ورسوله ويتعد حدوده يدخله ناراً خالداً فيها وله عذاب مهين) وعن شهادة المرأتين بالرجل (شهيدين) من رجالكم فإن لم يكونا رجلين فرجل وامرأتان ممن ترضون من الشهداء) سورة البقرة من الآية / ٢٨٢.

وعن بعض الأحكام الواردة بالقرآن الكريم وهي ملك اليمين ووضع أهل الزمة في الإسلام والجزية تورد بعض عبارات المصنفات منه من كتابه نقد النص الديني: ص ١٠٤ ... «تزييف يجدد النصوص كما يجدد الواقع بإلغاء حقائق التاريخ واللغة ومجارية للعلل التي حرره الوهي، وليس غريباً بعد ذلك كله أن يطمأ أبناؤنا في المدارس أن الإسلام يبيح استهلاك الجولري ومعاشرتهن معاشرة جنسية وأن هذه إحدى

نصر حامد أبو زيد



يفصل بين المروية والإسلام ويهضم المسنأف ضنده هذه العبارة برقم ١ - ويقول في الهامش ما يأتي: إن الفصل بين المروية والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن إنكار الأصل العربي للإسلام وتجاوزه للولب إلى العالمية مفهوم حديث نسبياً.

المسنأف ضنده يكرران عالمية الإسلام افتراضاً مثالي ذهلي وهو بهذا يرد الآيات قاطعة الدلالة على أن الله سبحانه وتعالى أرسل رسوله محمداً صلى الله عليه وسلم للناس كافة عامة وليس لغريش ولا للعرب فحسب، والآيات التي تنص على ذلك منذ فجر الدعوة الإسلامية، بل كلها آيات من السور المكية ونعرض لبعض الآيات. لترتيب نزول سورها كما قرر بذلك علماء علوم القرآن الكريم يقول الله سبحانه في سورة القلم وهي السورة الثانية في النزول بعد سورة العلق (وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون إنه لمجنون، وما هو إلا ذكر للعالمين) الأيتان (٥١ - ٥٢). وتكرر الآية للثانية في عديد من السور - وفي سورة الأعراف الآية (١٥٨) يقول الحق تبارك وتعالى (قل يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعاً) ويقول الحق تبارك وتعالى في سورة الفرقان الآية الأولى:

(تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً).

ويقول جل شأنه في سورة سبأ الآية ٢٨ (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً ولكن أكثر الناس لا يعلمون).

ويقول الله سبحانه في سورة الأنبياء الآية (١٠٧):

(ومالئناك إلا رحمة للعالمين).

د - ويتجه المسنأف ضنده أيضاً للهجوم على النصوص بعامة لينفي عنها ثبات المعاني والدلالة وينفي عنها أيضاً وجود عناصر ثابتة بها يقول المسنأف ضنده في كتابه "نقد الخطاب الديني"، ص ٩٩.

الواقع هو الأصل ولا سبيل لإهداره، ومن الواقع تكون النص (تكرر المحكمة أن المؤلف يطلق على القرآن الكريم: النص، والنصوص) ومن لغته وثقافته صيحت مناهجه فالواقع أولاً والواقع ثانياً والواقع أخيراً. وإهدار الواقع لحساب نص جامد ثابت المعنى والدلالة يحول كليهما إلى أسطورة.

وفي ص (٨٣) من الكتاب نفسه يقول:

وليس ثمة عناصر جوهرية ثابتة في النصوص، بل لكل قراءة بالمعنى التاريخي الاجتماعي جوهرها الذي تكشفه في النص.

وفي ص (١٠٣) من كتابه الإمام الشافعي يقول المسنأف ضنده:

... وهذا يدل على أنه ليس لأحد دون رسول الله (صلى الله عليه وسلم)

أن يقول إلا بالاستدلال... وإذا كان هذا الفهم... ينطلق من مسوق أيديولوجي واضح فإن هذا الموقف يمكن

رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولاً دائماً لمجموعة من الشوايات التي إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تماماً عن مفهوم الحاكمية في الخطاب الديني السلفي للمعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذي لا يتوقع منه سوى الإذعان ثم ينتهي المسنأف ضنده إلى غايته من مؤلفه المذكور فيقول فيه ص ١١٠ "وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالماً. علينا أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن يجرفنا التيار، وهذا الذي صرح به المسنأف ضنده إنما يريد به قول الحق تبارك وتعالى في آيات كثيرة عن عبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى كما في قوله تبارك وتعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات الآية ٥٦ كما ترد الآيات الكثيرة التي تلزم الإنسان بطاعة ربه سبحانه وطاعة رسوله صلى الله عليه وسلم كما في قول الحق تبارك وتعالى (فلا ريبك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) سورة النساء الآية ٥٦/٥٧.

كما أن هذا الذي أوردته المسنأف ضنده ترد به الآيات الكثيرة التي تفرض على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى سائر الأمة الإسلامية حكاماً ومحكومين إلى يوم الدين، تفرض على الجميع الحكم بما أنزل الله سبحانه وهل يمكن إلا الحكم بالنصوص. ومن هذه الآيات مسأورد بسورة المائدة بالآيتين (٤٩، ٥٠) يقول الحق تبارك وتعالى (وإن أحكم بينهم بما أنزل الله ولا تتبع أهواءهم واحذرهم أن يفتنوك في بعض ما أنزل الله إليك فإن تولوا فاعلم إنما يريد الله أن يصيبهم

للمراسيل... كاشف عن طبيعة المشروع الذي يريد أن يصرح بالذكر على أساس الحفظ ومرجعية النصوص..... و قد تدقيق السنة نصاً،

وفي ص ١١٠ يقول: «هذه الشمولية التي حرص الشافعي على منحها للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحول النص القانوني الشارح إلى الأصلي وأضفى عليه درجة المشروعية نفسها»....

وهذا الذي أوردته المستأنف ضده عن السنة فيه رد لكثير من الآيات القرآنية الصريحة في وجوب الرجوع إلى السنة والوعيد لمن يخالفها بقول الله سبحانه: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلاً» (سورة النساء الآية ٥٩)، فالرد هنا إلى كتاب الله سبحانه وإلى سنة الرسول صلى الله عليه وسلم في حياته وبعد وفاته عليه الصلاة والسلام.

ويقول الله تبارك وتعالى (ولذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدوداً) «سورة النساء / الآية ٦١» ثم يقسم الحق تبارك وتعالى على عدم إيمان من لم يحكم الرسول صلى الله عليه وسلم فيما نشب من خلاف وهذا هو التسليم الظاهر ثم لا يجد حرجاً فيما قضى صلى الله عليه وآله وسلم وهو التسليم باطلاً بهذا الحكم، (فلا ريبك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجاً مما قضيت ويسلموا تسليماً) «سورة النساء / ٦٥».

والمحكمة لا ترى معة حكماً لا تحتوي أقوال علماء المسلمين باختلاف مذاهبهم ونحلهم على أن السنة رحي من الله تعالى وشرع منه في خصوص

بل هي تفسير وبيان لما أجمله الكتاب - وحتى مع التعليم بحجية السنة فإنها لا تستقل بالتشريع ولا تصنيف إلى النص الأصلي شيئاً لا يتضمنه على وجه الإجمال والإشارة،

وفي ص ٤٠ يكرر المستأنف ضده:

«وإذا كانت الحكمة هي السنة فإن طاعة الرسول المقترنة دائماً بطاعة الله في القرآن تعني اتباع السنة، (المستأنف ضده هنا يورد رأي الشافعي) ولا يمكن الاعتراض على الشافعي بأن المقصود طاعة الرسول طاعته فيما يبلغه من الوحي الإلهي (القرآن)، لأنه قد جعل السنة وحياً من الله يتمتع بالقوة التشريعية والإلزام نفسيهما.... هكذا يكاد الشافعي يتجاهل بشرية الرسول تجاهلاً شبه تام.

وفي ص ٤٢: «ومعنى ذلك أن تأسيس مشروعية السنة بناء على تأويل بعض نصوص الكتاب - مثل تأويل الحكمة بأنها السنة، وتأويل العصمة بأنها انعدام الخطأ مطلقاً، لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيدولوجي المشار إليه ولا يتبين هذا بشكل واضح إلا ببيان الكيفية التي يساجل بها الشافعي من لا يقبلون من السنة إلا ما وافق الكتاب».

وفي ص (٥٥) يوضح ما يراه المؤلف من دور الشافعي والدافع إليه.

«إن تأسيس السنة وحياً لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيدولوجي الذي أسهبنا في شرحه وتحليله: موقف العصبية العربية القرشية التي كانت حريصة على نزع صفات البشرية عن محمد (صلى الله عليه وسلم) وإلباسه صفات قدسية إلهية تجعل منه مشرعاً، وسبق أن قال هذا المعنى ص (٤٥) بالفاظ مقاربة.

وفي ص (٧٤، ٧٥) يقول المستأنف ضده: «ولاشك أن قبول الشافعي

ببعض ذنوبهم وإن كسبوا من الناس لفاسقون، أفحكم الجاهلية يغنون ومن أحسن من الله حكماً لقوم يوقنون) وفي السورة نفسها يصح الحق تبارك وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى وذلك في الآيات: ٤٤، ٤٥، ٤٧، (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون). (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون) (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون).

هـ - وإذا كانت المحكمة قد أوردت بعض مقالات المستأنف ضده فما توصيف المذكور لبعض مؤلفاته (نقد الخطاب الديني) يقول ص ١٠:

«إذا كانت هذه الفصول الثلاثة قد سبق نشرها منفصلة.... فإن وحدنا لا تكمل فقط في وحدة الموضوع الذي نتناوله (وهو الخطاب الديني بل تتجلى بشكل أبرز في كونها جزءاً - حيوياً من منظومة أكبر، منظومة العقل في صراعه ضد الخرافة، والمعدل في صراعه ضد النظم).

وحيث إن المحكمة تنتقل إلى كتابات المستأنف ضده عن السنة النبوية.

القسم الثاني: ما يتصل بالسنة النبوية، ونقلاً عن كتاب المستأنف ضده: «الإمام الشافعي وتأسيس الأيدولوجية الوسطية، العبارات الآتية:

ص ٢٨: في محاولة الشافعي ربط النص الثانوي (السنة النبوية) بالنص الأساسي (القرآن) ص ٣١ لا يخلو بدوره من دلالة على طبيعة مشروع الشافعي المشروع الهادف إلى تأسيس السنة نصاً وفي ص ٣٩ يقول: «فإن الوجه الثالث محل الخلاف - وهو استقلال السنة للتشريع يكثف عن طبيعة الموقف الذي أهمل عليه تراب المسلمين في ثقافتنا وتكرنا الديني، وطبقاً لهذا الموقف ليست السنة مصدر للتشريع وليست وحياً

نصر حامد أبو زيد



تشريع الأحكام لا في مجال الأصول
الذنبورية والمعيشية، وهي أقوال ترى
الحكمة أن المستأنف منه وهو أستاذ في
علوم العربية والدراسات الإسلامية
يلجأ إلى الجامعات المصرية لا تخفى
عليه، وتورد الحكمة بعضاً من هذه
الأقوال إقامة للحجة عليه إضافة لما سبق:
يقول أبو بكر الجصاص من كبار
علماء الحنفية وأئمتهم قوله تعالى
(وما ينطق عن الهوى) يحتج به من لا
يجوز أن يقول النبي صلى الله عليه وسلم
في الحوادث من جهة اجتهاد الرأي بقوله
(إن هو إلا وحى يوحى) وليس كما قال
لأن اجتهاد الرأي إذا صدر عن الرضى
جاز أن يسم مرجحه ومأدب إليه أنه
عن وحى، أحكام القرآن ٤١٣ / ٣. ويقول
المصنف من كبار فقهاء الحنفية: (قد
بينا أنه كان يعتمد الوحى فيما بينه من
أحكام الشرع، والوحى نوعان ظاهر
وباطن... وأما ما يشبه الوحى في حق
رسول الله صلى الله عليه وسلم فهو
استنباط الأحكام من النصوص بالرأى
والاجتهاد فإما يكون من رسول الله
صلى الله عليه وسلم بهذا الطريق فهو
بمنزلة الثالث بالوحى لتقيام الدليل على
أنه يكون صواباً لاحالة) فأصول الوحى
والشافعية والحنابلة في هذا الخصوص فقد
نقل المستأنف منه بعضاً منه في كتابه
عن الإمام الشافعى والاتفاق بينهم على
أن السنة وحى من الله تعالى أما أهل
الظاهر فيقول ابن هزم (الوحى ينقسم
من الله عز وجل إلى رسوله صلى الله
عليه وسلم على قسمين: أحدهما وحى
مقرر مؤلف تأليفاً معجز النظام وهو القرآن
والثانى وحى مروي منقول غير مؤلف
ولا معجز النظام ولا مثل - ولكنه مقروء
وهو الخبر الوارد عن رسول الله صلى الله
عليه وسلم وهو المبين عن الله عز وجل
مراده هنا وقال الله تعالى (لا تبين للناس

ما نزل إليهم) ووجدناه تعالى قد أوجب
طاعته هذا الثانى كما أوجب طاعة القسم
الأول الذى هو القرآن ولا فرق) الأحكام
في أصول الأحكام ١٠٨ / ١. ويقول
الشيعى (لا يختلف الشيعى عن السنى في
الأخذ بسنة رسول الله صلى الله عليه
وسلم. بل يتفق المسلمون جميعاً على أنها
المصدر الثانى للشرعية ولا خلاف بين
مسلم وأخر في أن قول الرسول صلى الله
عليه وسلم سنة لا بد من الأخذ بها)
مقدمة المختصر النافع في فقه الإمامية
ولا تخرج كتب المعزلة في مجموعها
عن هذا الأصل (راجع المعتمد في أصول
الفقه لأبى الحسن البصرى) وكذا كتب
الخوارج (راجع شرح الدعائم تحقيق
عبد المنعم عامر)

وحيث إنه بالرجوع إلى المذهب
الحنفى لمعرفة من يعد مرتدًا لا اعتبار أن
الرجوع إلى المذهب المذكور هو الواجب
عملاً بالمادين ٦ من القانون ٤٦٧ لسنة
١٩٥٥، ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم
الشرعية والمادة ٦ المذكورة تقرر (تصدر
الأحكام في المنازعات المتعلقة بالأحوال
الشخصية والوقف والتي كانت أصلاً من
اختصاص المحاكم الشرعية طبقاً لما هو
مقرر في المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب
المحاكم المذكورة) أما المادة ٢٨٠ من
لائحة قضايتها (تصدر الأحكام طبقاً

للمسجون في هذه اللائحة ولا يرجع
الأقوال من مذهب أبى حنيفة ما عدا
الأحوال التي يمس فيها قانون المحاكم
الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها
أن تصدر الأحكام طبقاً لهذه القواعد)
تجد الإمام أبو بكر الجصاص يقول
في أحكام القرآن ٢ / ٤١٣ - ٢١٤:
.... «وفي هذه الآية دلالة على أن من
رد شيئاً من أوامر الله تعالى أو أوامر
رسوله صلى الله عليه وسلم فهو خارج
عن الإسلام سواء رده من جهة الشك فيه
أو من جهة ترك القبول والامتناع من
التسليم لأن الله تعالى حكم بأن من لم
يسلم للنبي صلى الله عليه وسلم بقضائه
وحكمه فليس من أهل الإيمان».

ويقول ابن تيميم من الحنفية
(الأشبهاء والنظائر) / ١٩٠ / ١٩٢:
«الكفر تكذيب محمد - صلى الله عليه
وآله وسلم - في شيء مما جاء به من
الدين ضرورة... ولا يكفر أحد من أهل
القبلة إلا بجهود مألغل فيه، وبسير
مرتدًا بانكار ماوجب الإقرار به، أو ذكر
الله تعالى أو كلامه... بالاستهزاء،
والاستخفاف بالقرآن أو المسجد أو معا
يعظم كفر... ورد النصوص كفر ويقول
ابن عابدين في حاشيته / ٣ / ٤٠٩ /
٤١١ في خصوص الزنديق (...)
لا اعتبارهم بإطمان الكفر والاعتراف بنبوة
نبينا محمد - صلى الله عليه وآله وسلم...
فإن قلت كيف يكون معروفاً داعياً إلى
الضلال وقد اعتبر في مفهومه الشرعى
أن يطبق الكفر؟ قلت: لا بعد فيه، فإن
الزنديق يموه كفره ويروج عقيدته
الفاسدة ويخرجها في الصورة الصحيحة
وهذا معنى إبطان الكفر فلا يتنافى
إظهاره التقوى إلى الضلال وكونه
معروفاً بالإضلال... ويجحدون العشر
والصوم والصلاة والحج ويقولون السمي
بها غير المعنى المراد والحاصل أنه
يصدق عليهم اسم الزنديق».

هذا هو مذهب الحنفية في المردد، ولا يوجد فيما اطلعت عليه المحكمة قول أو رأى يذهب إلى أن من ارتكب أحد الأفعال السابقة غير مرتد بل إن الإجماع انعقد على:

تكفير من دفع نص الكتاب الكريم، وكذا من استخف بالقرآن أو بشيء أو جملة أو حرف منه أو كذب شيئاً أو أثبت مانعاً أو نفى مائتيه على علم منه بذلك أو شك في شيء من ذلك فهو كافر عند أولى العلم بإجماع وكذا من سخر بالشرعية أو بحكم من أحكامها، كأن يسخر من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو لم يقر بالأنبياء والملائكة فهو كافر اتفاقاً (راجع تبصرة الحاكم / ٢ / ٢٨٧ الأعلام بقواطع الإسلام / ٣١ - ٦٤).

لما كان متقدماً وكان الثابت مما أوردته المحكمة من أقوال المستأنف ضده في مؤلفاته والتي أقر بها على نحو ما سلف أنه ارتكب الآتي على نحو ما فصلته المحكمة فيما سبق.

(١) كذب المستأنف ضده كتاب الله تعالى بإنكاره لبعض المخوقات التي وردت في الآيات القرآنية ذات الدلالة القاطعة في إثبات خلق الله تعالى لها ووجودها كالعرش والملائكة والجن والشياطين، ورد الآيات الكثيرة الواردة في شأنها.

(٢) سخر المستأنف ضده من بعض آيات القرآن الكريم بقوله (حول النص - يقصد القرآن الكريم - الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدائها) وسبق الإشارة إلى موضع هذا القول من مؤلفاته.

(٣) كذب المذكور الآيات الكريمة وهي نص فيما تدل عليه بشأن لجنة الدار ومشاهد القيامة ويزميهها بالأسطورة.

(٤) يكذب المذكور الآيات القرآنية التي تنص على أن القرآن الكريم كلام الله تعالى وتصبح أفضل الصفات وأعظمها عليه فيقول إنه نص إنساني بشري وفهم بشري للوحي.

(٥) يرد المذكور آيات كتاب الله تعالى القاطعة في عمومية رسالة الرسول سيدنا محمد صلى الله تعالى عليه وسلم للناس كافة عامة.

(٦) وفي مجال آيات التشريع والأحكام يرى المستأنف ضده عدم الالتزام بأحكام الله تعالى الواردة فيها بعامة لأنها ترتبط بفترة تاريخية قديمة، ويطالب بأن يتجه العقل إلى إحلال مفاهيم معاصرة أكثر إنسانية وتقدماً وأفضل مما وردت بحرفية النصوص (كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذباً) سورة الكهف / الآية (٥)، ويغني عن النصوص وجود عناصر ثابتة بها ويرد على وجه الخصوص النصوص المتعلقة بأحكام الموارث والقرارة وأهل الزمة وملك اليمين الواردة بكتاب الله تعالى.

(٧) وبعد أن عمق المستأنف ضده هجماته وتكذيباته لكتاب الله تعالى اتجه إلى السلة البدوية الشريفة لينال منها قدر استطاعته فيردها كوحى من عند الله تعالى وكأصل للتشريع وأن القول بذلك يقصد منه تأليه (محمد صلى الله عليه وسلم) وبهذا يرد الآيات القرآنية ويكفر بها تلك الواردة في حجية السنة وفي أنها من وحى الله تعالى ولئن اختلفت عن القرآن الكريم في الصفة والأثر.

وحيث إن هذه الأقوال بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم إذا أنهاها الملم وهو عالم بها يكون مرتدًا خارجًا عن دين الإسلام. فإذا كان داعية لها فإن بعض العلماء يسميه زنديقاً فيكون أشد سوءاً من المرتد، وكان المستأنف ضده يعمل أستاذًا للغة العربية وللدراسات الإسلامية فهو

يمل كل كلمة كتبها وكل سطر خطه وما تعنيه هذه الكلمات وما تدل عليه هذه السطور وإن كان من المقرر أنه عدد ظهور الألفاظ فلا يحتاج إلى نية ومن ثم يكون المستأنف ضده قد ارتد عن دين الإسلام وإضافة لذلك فقد استغل وظيفته كأستاذ طلبة الجامعة فأخذ يدرس لهم هذه التكذيبات لكتاب الله تعالى ويلزمهم بدراساته واستيعاب هذه المعلومات القاتلة بما حازته من الأوصاف البذيئة التي رمى بها كتاب الله تعالى وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، دون خوف من الله سبحانه ولا خوف من سلطة حاكمه، وهؤلاء الشباب في سن التشكل والتأثر وخصوصاً بمن يعجزونهم قدوة لهم كأستاذتهم، وترى المحكمة أن الكلية التي يدرس بها المستأنف ضده والجامعة مسئولان - عن هذه الكتب لأن هذه المؤسسات العلمية عندها من الوسائل وتستطيع أن تمنع من المؤلفات التي تحاول هدم أصول العقيدة الإسلامية وماهى بمسطبة، ولكنها تشوش عقول الشباب في أصول عقيدتهم وقد تدفع بعضهم إلى المروق عن الدين. وهنا إفساد للمجتمع وللشباب وللجامعة، والدين الإسلامي كما هو شامخ ثابت كما أنزله الله سبحانه على رسوله محمد صلى الله عليه وآله سلم. لقد تعرض لكثير من هذه الفقايع من دساتير ابن سبأ ومروراً بزنادقة العصر العباسي وغيره من العصور. والإسلام في كتاب الله تعالى وفي سنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، وفي الدول الإسلامية وفي قلوب المؤمنين باق مستمر ولو كره الكافرون، ولو كره المشركون، ولو كره المتنافقون. ومآذاه المستأنف ضده ليس خروجاً على كتاب الله تعالى وكفرًا به فصعب ولكنه أيضاً خروج على دستور جمهورية مصر العربية على مواده الثابتة والتي تنص على أن الإسلام دين الدولة فالدولة ليست

نصر حامد أبو زيد



ضدها للثانية لردته وهي مسلمة والمحنة تهيب بالمستأنف ضده أن يتوب إلى الله سبحانه وأن يعود إلى دين الإسلام الحق الذي جله الله نوراً للناس وصراطاً مستقيماً ليفوز به الإنسان سعادة الدنيا والآخرة بالشهادة والإيمان بما أوجب الله سبحانه الإيمان به والتبرؤ من كل الكتابات التي كتبها مما فيها من كفر وتكذيب لآيات الله تعالى ورد لأحكامه سبحانه وليكن في آخر من كانوا قد سلكوا مسلكه ثم تابوا إلى الله سبحانه قدره له في ذلك.

وليسمع قول الحق تبارك وتعالى (قل) يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطروا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعاً إنه هو الغفور الرحيم، وأنهبوا إلى ربكم وأسلموا له من قبل أن يأتيكم العذاب ثم لا تنصرون واتبعوا أحسن ما أنزل إليكم من ربكم من قبل أن يأتيكم العذاب بغتة وأنتم لا تشعرون) «سورة الزمر / الآيات ٥٣ - ٥٥».

فلنذهب الأسباب

حكمت المحكمة حضورياً بقبول الاستئناف شكلاً وإلغاء الحكم المستأنف ورفض الدفوع المبداه من المستأنف ضدهما بعدم الاختصاص الولائي وعدم انعقاد الخصومة وعدم قبول الدعوى لرفعهما من غير ذي صفة، وباختصاص المحكمة ولا تياً بقبول الدعوى وفي الموضوع بالتفريق بين المستأنف ضده الأول والمستأنف ضدها الثانية وإلزامهما بالمصاريف عن الدرجتين وعشرين جنهما مقابل أتعاب المحاماة.

صدر هذا الحكم وتلى علناً بجلسته يوم الأربعاء الموافق السادس عشر من المحرم لسنة ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٤ من يونية سنة ١٩٩٥ ميلادية.

أمين السر

رئيس المحكمة

مسائل العقيدة وعلوم القرآن. والاجتهاد لغة من بذل الجهد في طلب الشيء المرغوب إدراكه حيث يوجب وجوده أو يوقن وجوده فيه واصطلاحاً: استنفاد الطاعة في طلب حكم النازلة حيث يوجد ذلك الحكم، ومصادر الحكم الشرعي هو كتاب الله تعالى وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم إما نصاً وإما اجتهاداً فيها، فإذا خرج المستأنف ضده عليهما وكذبهما وريهما فلا يكون هذا اجتهاداً وهذا شأنه في مؤلفاته التي اطلعت عليها المحكمة على نحو ما فُلت.

ولما كان ذلك وكان من المقرر وفق مذهب الحنفية أنه إذا ارد أحد الزوجين، فإن كانت الردة من المرأة كانت فرقة بغير طلاق بالاتفاق في المذهب، وإن كانت الردة من الرجل فعند أبي حنيفة وأبي يوسف وقت الفرقة بغير طلاق. وهو الراجح بينما قال محمد: هي فرقة بطلاق لهما، إن الردة منافية للعصمة موجبة للعقوبة، والمنافي لا يحتمل التراخي فقبول القطاع (الهداية وفتح القدير/ ٢٨٨/٣) (٤٢١) وإذا تاب المرتد فإنه يثبت عليه بعض الأحكام كحبوط العمل وطلاق الوقف وبيونة الزوجة فلا بد من عقد ومهر جديدين. إن ثبتت التوبة وأراد أن يعود إلى باتنته. لما كان ماتمته فإنه يتعين القضاء بالتفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف

علمانية ولا ملحدة ولا نصرانية، الدولة مسلمة دينها الإسلام، وإذا كان دين الدولة الإسلام فإن الاعتدال على أصوله ومقدماته اعتدال على الدولة في كيانها الذي تقوم عليه وعقيدتها التي تدين بها، وأيضاً خروج على المادة الخامسة من الدستور فيما نصت عليه من أن الأسرة أساس المجتمع قوامها الدين، وخروج على المادة ٤٧ من الدستور نفسه التي تجعل حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رأيه في حدود القانون، وهو لم يلتزم حدود القانون فيما كتبه لخروجه على قانون العقوبات في هذا الشأن أما ما دفع به المستأنف ضده من أن مآثناً في حدود البحث العلمي والاجتهاد الفقهي فهذا دفع ظاهر الفساد. فإن من المعلوم لكل باحث ولو كان مبدئياً أن للبحث العلمي أصوله وللإجتهاد الفقهي قواعده وشروطه، فإن انسلخ الباحث عن أصول العلم الذي يبحث فيه وإذا حاول هدم القواعد والشروط وإذا خرج عن التزامات للبحث العلمي الحققة فلا يسمى ماكتبه بحثاً، ولا ما سطره اجتهاداً، وبالنسبة للمستأنف ضده فإنه يبحث في علوم القرآن في مفهوم النص، ومفهوم النص بالمعنى اللغوي - لأنه لفظ باللغة العربية يرجع في تصديده للغة العربية وهو اصطلاح يرجع في تصديده لأهل العلم من العلماء في علوم القرآن وأصول الفقه، ففي اللغة العربية من مادة: فهم، والفهم: هيئة للإنسان بها يتحقق ما يحس، فإذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي نجد أن بعضهم يحدده بأنه التنبيه بالمنطوق على المسكوت عنه. أي أن حكم النص قائم وهناك حكم آخر يؤخذ من هذا المنطوق بفهم منه، ومنه مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (راجع: الأحكام للآدمي / ٢ / ٣٧٨، المدد في أصول الفقه / ١ / ١٥٢ - ١٥٣) أما هدم النص والدعوى إلى التحرر من سيطرته وإنشاء مفاهيم عقلية لا يحددها نص ولا يلتزم بلفظ فهذا ليس من صور البحث العلمي وخصوصاً في



نصر حامد أبو زيد

قراءة في حيثيات التكفير

محمد نور فريحات

«القراءة التي نحن مقبلون عليها في هذا المقال، ليست مجرد قراءة قانونية تبين وتناقش الأساس القانوني الذي استند عليه الحكم الصادر بإثبات ردة الدكتور، نصر حامد أبو زيد، وتطريفة من زوجته، بل هي في المقام الأول قراءة ثقافية اجتماعية تناقش الدلالات الثقافية له والآثار الاجتماعية المترتبة عليه، وبداية فإبنا نثبت عدداً من الملاحظات حاكمة لقراءتنا لهذا الحكم القضائي، هي على الوجه التالي:».

قأولاً: إننا وإن كنا نطم ونتمل أن الحكم القضائي هو عنوان الحقيقة إلا أن ذلك، موهون بأن يكون الحكم قد توافرت له بداهة مقومات الصحة الشكلية للأحكام القضائية بأن يكون قد صدر في خصومة ملمقة قانوناً في مسألة عقد القانون ولاية للقضاء بنظرها إلى غير المشروط التي يعرفها رجال القانون دون غيرهم، فإذا افترضنا الحكم أحد شروط الصحة الشكلية هذه بأن صدر في غير خصومة ملمقة قانوناً أو تجاوز الحكم على السلوك المادي الذي هو موضوع القانون ومناطق اختصاص القضاء وتوغل في الأفكار والمعتقد والوجدان والضمير، يحسب على المتناظرين همسات أفكارهم ويرصد نبضات وجدانهم ومجليات نشاطهم العقلي، فقد كب الحكم بذلك عن أن يكون عنواناً للحقيقة ليتحول إلى

وجهة نظر في أمر من أمور الثقافة يجري عليه ما يجري عليها من قابلية للجدل والمحااجة والمعارضة.

● ثانياً: أن هذا الحكم محل مناقشتنا الآن ليس مجرد حكم بإثبات ردة من أقر بريقه صراحاً بولاً، وإنما هو حكم بإثبات ردة من يعن تمسكه بالإسلام ولو بالظاهر والله أعلم بالسرائر، بل إنه لا يعن تمسكه بالإسلام وأركانه فحسب وإنما يحمل كلامه المكتوب على الإسلام وصحيح فهمه، بينما يذهب الحكم إلى العكس فيحمل كلامه على الكفر بل والزندقة، وبالتالي ينتهي إلى ترتيب الآثار القانونية التي رأى الحكم ترتيبها، وهي للتفريق بين الرجل وزوجته، أي أن واقعة الردة التي انتهت الحكم إلى إثباتها ليست واقعة محل تسليم

من المحكوم منده خالية من ملازحته، كما هي الحال في عدد من الأحكام القضائية المحدودة والمعدودة على أصابع اليد الواحدة - وإنما هي واقعة محل إنكار من المحكوم منده ويصر الحكم على إلصاقها به وترتيب آثارها عليه، وينتهي الحكم إلى تقرير ردة المحكوم منده رغم نطقه بالشهادتين وإقراره بأركان الإسلام الخمسة، استناداً إلى فهم ثقافي ذاتي، والفهم الثقافي بطبيعته لا بد أن يكون ذاتياً، فهم ثقافي لكتابات المحكوم منده وآرائه التي ردها في هذه الكتابات التي يرى صاحبها أنها الفهم الصحيح لحكم الإسلام ويرى الحكم القضائي أنها ردة عن الإسلام.

فالتفريق بين الحكم الذي نحن بصده والأحكام المعدودة التي رتبت النتائج

القانونية للردة أن هذه الأحكام الأخيرة كانت الردة فيها ثابتة بإقرار صريح من المتهم بها، أما الردة في حالتنا فقد احتاجت في إثباتها إلى جهد فكري تقافى جهيد من المحكمة بالتدوغل في أفكاره وعقائده وتحليلها من وجهة نظر القضاء، ثم ترتيب آثارها عليها وهي آثار - كما يصرح المدعون - لم تكن مقصودة لذاتها، أي أن الردة قد احتاجت أولاً إلى إثبات وهو إثبات تصارعت فيه الحجج بين القاسنى والمحكوم عليه وسلط القاسنى سلطانه حكماً على فكر المحكوم عليه وعلى باطله وعلى عقيدته وعلى ضميره .

● ثالثاً: لذا قد لنا بمنتهى الاطمئنان واليقين أن نقرر أن القضاء في هذه الدعوى قد انتقل من كونه قضاء على السلوك والظاهر ليصبح قضاء على الضمير والباطن، وأن المرجعية التي طبقها القاضى ليست قواعد القانون الحاكمة للسلوك وإنما مبادئ الحق والباطل والزيف والضللال الحاكمة للمعتقدات والضمائر وذلك بعينه ما اصطلاح تاريخياً على تسميته بقضاء التفتيش أى للتفتيش فى المعتقدات والضمائر .

وتلك فى ظلنا هي المرة الأولى فى التاريخ المصرى، قديمة وبسيطة وحديثة، التي يحكم فيها القضاء بكفر شخص لآراء منسوبة إليه حتى ولو كانت من قبيل الشطط والخروج عن صحيح الدين .

إن أحكام الردة المدونة فى بطون سجلات التاريخ من قبيل الحكم الصادر من محكمة الباب العالى عام ١١٠٣ هـ (سجل رقم ١٢٥ مادة ٢٠٦) وهذا نصه: «ادى مولانا قاضى القضاء وبحضرة افتخار الكبرا عثمان حواله الشهير بمصر حضر الأمير سنان جاويش الحاج محمد الناجر فى البهار وأحضرا صاحبتهما

الرجل المسمى إبراهيم والمسمى نفسه سركيس الكافورى . وثبت لدى مولانا شيخ الإسلام المومى إليه شهادتهما على وجه الرجل المذكور معرفته للمعرفة الشرعية وأنه قبل تاريخه حين كان مقيماً ببندر جده أسلم بحضورهما فى مجلس الأمير مصطفى بك أمير جده وأقسم بالشهادتين وسمى بعد إسلامه إبراهيم وأحسن وصلى مع الجماعة ودخل مساجد المسلمين مراراً وأنه ارتد إلى دينه ثانياً، واستفسر من الرجل المذكور عن ذلك فقال إنه نصرانى وإن أسمه سركيس وإنه كان كمرها فى إسلامه وعرض عليه الإسلام فى يوم تاريخه مراراً فامتنع ثم أقر بالشهادتين وقال أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله خرجت من الدين الباطل ودخلت الدين الحق هو الإسلام، ثم فى اليوم التالى حضر إبراهيم الأسلمى المذكور وارتد عن دين الإسلام ثانياً ورجع إلى النصرانية ثم حبس ثلاثة أيام وعرض عليه الإسلام كل يوم وكشفت شبهته فلم يقبل الإسلام وأُسر على ارتداده ..» .

هكذا كان القاضى الشرعى إذن منذ قرون ثلاثة فى عصر كانت تطبق فيه للشرعية الإسلامية لا يحكم بردة إلا من جاهر بها صراحة، وكان يعرض عليه الإسلام قبل الحكم عليه، وكان يكثف شبهة أى يجادله فى عقيدته عساه يعود مختاراً، ثم كان يحبس ثلاثة أيام ويعرض عليه التوبة كل يوم .

أما فى زماننا الراهن وفى عصر للحريات وحقوق الإنسان، فإن المحكوم عليه لم ينطق بلفظ الردة أو الخروج من الإسلام وإنما استلقت به كتاباته، وهو لم يناقش فى كتاباته لتزول شبهة الكاتب قبيحاً عما كتب أو تزول شبهة للقاضى فيعدل عن التكفير، وهو لم يعرض عليه للتوبة ثلاثة أيام أو ثلاث دقائق وإنما نزل الحكم قضاء وقدرًا محتوماً على آراء

لم يناقش صاحبها وشبهة لم تزل وآراء تتأرجح فى فهمها بين الصحة والخطأ، أسساً على حق فى قولنا إذن إننا بصدد قضاء على الضمائر لم تتفارع فيه الحجج ولا البراهين وإنما تسلطت فيه حجة واحدة على برهان واحد بحيث أصبح الخصم الفكرى هو الحكم الفكرى فى آن واحد .

● رابعاً: ليس الحكم الذى نحن بصدده إذن هو عنوان الحقيقة الذى يجب أن نتأذى به عن أى نقاش على صفحات الصحف، بل هو صراع بين حقائق ثقافية استخدم فيه سيف القانون وسلطة القضاء لحسمه لصالح أحد طرفيه، ودلالات هذا الحكم لا تقتصر على التفريق بين المرأة وزوجها، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، بل دلالاته تتمثل فى هذا الفرع الثقافى العام الذى يسود مصر والعالم العربى بل والعالم أجمع من حلول ايل كليب أسود تطير فيه الرقاب وترتض فيه الكلمات وتصدر فيه الحرية ويقتل فيه الفكر بسيف القانون ويدعوى الزيف والضللال، وهى مرحلة شادرتها أوروبا مع حلول عصر التنوير فى القرن الثامن عشر وكنا نظن أننا شادرتهاا ومع ذلك فسلط هى نذر العودة إليها فى حراسة مؤسسات الدولة ونظامها القانونى .

● خامساً: وإن كنا لا نود أن ندخل بالقارئ فى تفاصيل القانون وتقنياته إلا أن ملاحظات قانونية مهمة لابد من إثباتها فى هذا السياق وهى: أن نظامنا القانونى المصرى، قولاً واحداً، لا يعرف دعاوى الحصة ويشترط فى رافع الدعوى أن تكون له مصلحة شخصية ومباشرة فيها (٣ مرافعات)، وأن من يريدون غير ذلك على صفحات الصحف جاهلون بالقانون، وأن الاستناد إلى أن دعاوى الحصة معروفة فى الشرعية الإسلامية الواجبة التطبيق فى ملازمات الأحوال

ويحبونه، (المائدة - ٥٤) فمع كثرة ذكر الردة في القرآن الكريم فلم يذكر سبحانه وتعالى عقوبة لها بل لقد قال تعالى: «لا إكراه في الدين، (البقرة - ٢٥٦)».

ثالثاً: أن الردة مفهومًا وشروطًا وأركانًا وحكامًا هي نتاج الجهد الفقهي الإنساني لفقهاء القرون ما بين الثاني إلى الرابع الهجرى. ويستند جمهور الفقهاء في صياغتهم لتفاصيل النظام القانوني لأحكام الردة إلى حديثين عن الرسول ﷺ هما: «من بدل دينه فاقتلوه» و«لا يحل دم امرئ مسلم إلا من ثلاث: كفر بعد إيمان وزنا بعد إحصان، وقتل نفس بغير نفس»، وهما من أحاديث الأحاد لا تفيد قطعاً الورد عن النبي ﷺ بل ظناً، وحكم الردة حكم خطير يفرض على الإعدام لا يجوز أن يسند إلى نص ظني، راجع العقوبات الشرعية وموقعها من النظام الاجتماعي والإسلامي، محمد صادق المهدي، منشورات الأمة، ص ١٣٢. أما ما تضمنته كتب الفقه من تعريف للردة وبيان لشروطها وأركانها وأحكامها فهذا كله نشاط فقهي إنساني بحث لم يأت به كتاب ولا سنة، وهو نشاط كان محكوماً بالسياق الثقافي والاجتماعي لعصره (رغم الحماسية الشديدة التي يبديها الحكم تجاه أي حديث عن السياق الثقافي وأثره في الأحكام). وإذا أخذنا حرفياً بكل ما تضمنته كتب الفقه القديم من تعريف المرتد وبيان مظاهر الردة لحكاما بدون تردد بردة أغلب المسلمين في زماننا محكومين وحكاماً، فما يعتبره الأقدمون من مظاهر الردة تحليل ما حرم الله، وإنكار التبيدات، واللفظ المتضمن للكفر واعتقاد كل ما ينافي الشريعة، (والشريعة هنا يتسع مضمونها ليشمل كل ما قال به الفقهاء فالاعتقاد بخير ردة) والأفعال التي تدل على الاستهزاء بالدين، وجحد صفة من صفات الله، وإدعاء النبوة وتصديق من ادعاهاء، ومن جحد نبياً مجتمعاً على

نبوته، وجحد الملائكة والبعث، بل بعد مرتدًا من تزييا بزي كفر من لبس غيار وشهد زنا وتطيق صليب على صدره (كشف القناع، ج ١٦، ص ١٦٨).

وعموماً فإن الردة عند الفقهاء الأقدمين هي إنكار كل ما هو مطوم من الدين بالضرورة وهو تعصيف وإساع فضفاض يسمح بإدخال كل مخالف في الرأي أو كل من يجرؤ على التساؤل. لأن ما هو مطوم من الدين بالضرورة عدا أركان الإسلام الخمسة ليشمل كما من العقائد والأخبار والمعارف التي تختلف باختلاف خطر الناس من العلم الديني وميل الاجتهاد فيه والعلم الرضوي ومدى تقدم الإنسان في الإحاطة بأسراره.

وبينما يتوسع بعض الفقهاء المحدثين فيحكمون بردة المجتمع بأكمله اعتماداً على أقوال السلف وحدهم، يبدي كثير من الفقهاء تحسراً في ذلك، فيذهب بعضهم ومن يروجون لتهكمهم داخل أروقة الجامعة ومن على منابر المساجد وفي أحكام القضاء إلى ردة من يحكم بغير ما أنزل الله. أي أن مشرعينا وقضائنا ورجال السلطة التنفيذية عندنا هم جميعاً عديم مرتدون، يقول بعضهم (ومن الأمثلة الظاهرة على الكفر بالاستعناع في عصرنا الراهن الامتناع عن الحكم بالشريعة الإسلامية لأن الأصل في الإسلام بما أنزل الله وأن الحكم بغير ما أنزل الله محرم ونصوص القرآن الكريم صريحة وقاطعة في هذه المسألة.. ولا خلاف بين العلماء أن كل تشريع مخالف للشريعة الإسلامية باطل لا تجب طاعته وأن من يفعل ذلك يكون مرتدًا إذا كان يعتقد أن غير شرع الله أولى وأفضل في التطبيق. ومن المنقذ عليه أن من رد شيئاً من أوامر الله أو أوامر رسوله فهو خارج عن الإسلام سواء من رده من جهة الشك أو من جهة ترك القبول أو الامتناع عن التسليم، (راجع،

حسين سليمان جاد، فلسفة السياسة الجنائية في الفكر الإسلامي، رسالة دكتوراه من جامعة عين شمس ص ٤٧٢، وراجع أيضاً، عبد القادر عودة، التشريع الجنائي الإسلامي، ج ٢ ص ٧٠٨ - ٧١٠).

وهذه هي نفسها فكرة الحاكمية التي رددها أبو الأعلى المودودي ونشرها في بلاندا سيد قطب واتحاز لها فكرًا وعملًا فريق كبير من جماعات الإسلام السياسي التي تحمل السلاح في وجه الدولة والمجتمع اليوم.

وهي الأفكار نفسها التي يلحاز لها صراحة وبلا مواربة الحكم الثنائي الذي أدان نصر أبو زيد بالردة، يقول الحكم في أسبابه «كما أن هذا الذي أورده المصنفات ضد (أي ما كتبه نصر أبو زيد) يرد به الآيات الكثيرة التي تفرض على الرسول ﷺ وعلى سائر الأنبياء الإسلامية حكماً، محكومين إلى يوم الدين. تفرض على الجميع الحكم بالنصوص، ومن هذه الآيات ما ورد بسورة المائدة بالآيتين ٤٩، ٥٠، يقول الحق تبارك وتعالى: «وأن احكم بينهم بما أنزل الله أن يصوبهم ببعض ذنوبهم وأن كثيراً من الناس لفاسقون، أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكماً لقوم يوقنون، في السورة نفسها ينص الحق تبارك وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى في الآيات ٤٤، ٤٥، ٤٧: «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون»، «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون»، «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون».

وهكذا ويوضوح وحسم شديدين تبني الحكم الثنائي مفهوم الحاكمية دون بذل أي محاولة لفهم دلالة الألفاظ من حيث معنى جملة «الحكم بما أنزل الله»، وفي أي سياق وردت وإلى من توجه خطابها، وما هو مضمونها وما هي شروط إعمالها،

نصر حامد أبو زيد



وهي القضايا التي شغلت جهداً فقهياً مضمناً من الفقهاء الأقدمين والمحدثين على السواء، ولكنها فكرة الحاكمية في سلاطنتها وحسمها وضورتها كما تبينها أكثر شرائح الفكر الإسلامي تطرفاً وغلواً بدءاً من الخوارج وحتى الجماعات الإسلامية المعاصرة.

ولذلك بالصنيط وبالندفة هو بيت القصيد في المعركة التي يخوضها نصر أبو زيد - رغم اختلافنا معه في كثير من آرائه. يقول نصر أبو زيد في كتابه "نقد الخطاب الديني"، وهو أحد الكتب التي استند إليها الحكم لإثبات رده، إن هذا المفهوم (مفهوم الحاكمية) ينتهي إلى تكريس أشد الأنظمة الاجتماعية والسياسية رجعية وتخلفاً، بل إنه يقرب على دمه لتفسيهم إذا أتبع له أن يتبناه بعض الساسة الانتهازيين كما هو واقع في كثير من أنظمة الحكم في العالم العربي والإسلامي. وإذا كانت الديكتاتورية هي المظهر السياسي للكاشف عن مدى تحور الأوضاع في هذا العالم فإن الخطاب الديني (يقصد فكر تيار الإسلام السياسي) يصب بمفهوم الحاكمية مباشرة في تأييد هذا المظهر وتأييد كل ما يستتري وراءه من أوضاع، (ص ٧٧).

أي أنه في الوقت الذي تدور فيه كتابات نصر أبو زيد حول نقد مفهوم الحاكمية والتحذير من خطورة هذا المفهوم على قيم الحرية والديمقراطية في المجتمع الحديث، ينتهي الحكم للتضالّي الصادر بإدانته هذا المفهوم بصراحة وبلا مواربة بما يترتب على ذلك من تكفير المجتمع بأكمله، وهكذا حوكم نصر أبو زيد بواسطة خصومه الفكريين، وكان قضائه هم أعداؤه في الوقت نفسه، وهو الموقف نفسه الذي وقفه أحمد بن هتيل بن أبي طالب في محنة قدم القرآن ووقفه على بن أبي طالب في مسألة للحكيم، وهو موقف لا يدع للمدعي عليه

مكة الدفاع عن نفسه بل ينزل فيه سيف الرأي للخالف بصراحة وحسم لطويح بالقرصان دين نظر إلى الحق في الاختلاف.

ثالثاً: ومن هذا يتضح أن الحكم برده نصراً أبو زيد هو حكم فكر على فكر ورأي على رأي وليس حكم قانون أو شريعة على واقع مخالف كما نفهم نحن ومحا رجال القانون المعاصرون من عناصر العملية القضائية.

وقد كان بوسع قضاة نصر أبو زيد، إن أرادوا - أن يلتزموا في أحكام الفقه الإسلامي نفسه ما يدرأ عنه حكم الردة عملاً بمبدأ درء الحد بالثبته، فقد روى عن عمر رضي الله عنه قوله: «لئن أخطئ في الحدود بالشبهات أحب إلي من أن أقتلها بالشبهات» وروى عن علي وابن عباس رضي الله عنهم: «إذا كان في الحق لعل وعسى فهو محتل»، ويقول الشوكاني: «لا شك أن إقامة الحد إضرار بمن لا يجوز الإضرار به، وهو قبيح عقلاً وشرعاً فلا يجوز إلا ما أجازته الشارع ... لأن مجرد الحدس والتهمة فطنة للخطأ والغلط، وما كان كذلك فلا يستباح له تأليم مسلم وإضراره بلا خلاف» (نيل الأوطار، ج ٧، ص ١٠٥).

وكان بوسع قضاة نصر أبو زيد أن يطبقوا ما نقله ابن عاصدين عن

أصحابه من الحنفية بقوله: «لا يخرج الرجل من الإيمان إلا بحدود ما أدخله فيه ثم يتبين أنه ردة يحكم بها، وما يشك أنه ردة لا يحكم بها، إذ الإسلام الثابت لا ينزل بالشك، وينبغي للعالم إذا رفع إليه هذا ألا يبادر بتكفير أهل الإسلام، وإذا كان في المسألة وجوه توجب التكفير، ووجه واحد يمنع قطي المفتي أن يميل إلى الوجه الذي يمنع التكفير تصباً للظن بالمسلم، ولا يكفر بالمحتمل لأن التكفير نهاية في العقوبة فيستدعي نهاية في العناية ومع الاحتمال فلا نهاية، وقد نسب للإمام مالك رضي الله عنه قوله: «من صدر عنه ما يحتمل الكفر من تسعة وتسعين وجهاً ويحتمل الإيمان من وجه واحد حمل أمره على الإيمان».

أقول لكم عن قول واحد يحتمل الإيمان من فكر نصر أبو زيد من أوجه كثيرة أخرى، أقرهوا معي بقوله: «لا خلاف على أن الدين - وليس الإسلام وحده - يجب أن يكون عنصراً أساسياً في أي مشروع للهضنة، والخلاف يتركز حول المقصود من الدين، هل المقصود الدين كسما يطرح ويمارس بشكل أيدولوجي نفسي من جانب اليمين واليسار على السواء، أم الدين بعد تحليله وفهمه وتأويله تأويلاً علمياً يلقى عنه الأسطورة وتستبقى مافيه من قوة دافعة نحو التقدم والعدل والحرية؟» (نقد الخطاب الديني ص ٩)، هذا هو التساؤل الذي يطرحه نصر أبو زيد ويجب عنه صواباً أو خطأ في كل كتاباته، فهل يصدر هذا التساؤل عن غير مؤمن؟

وكان بوسع قضاة نصر أبو زيد أيضاً إن أرادوا أن يتبينوا تعريفاً راجحاً للردة يتبناه كثير من الفقهاء المحدثين: من أن الشؤد هو الخارج من الإسلام إلى الكفر الفارق للجماعة، وأن تعبير مفارقتها يعني معارضة الجماعة بالقوة والشككية وليست بالرأي واللسان، وإن هذا

اليوم بطم السيميوطيقا أى تحليل الدلالات الثقافية لخطاب اللغة.

تقول الموسوعة العربية للمبصرة فى تعريف السيميوطيقا أو «السمية»: «هى مبحث جديد من مباحث اللغة تبحث فى المنطق واللغة وأساليب التعبير... ويقوم هذا المبحث فى أساسه على بحث العلاقة بين حروف الكلمة ودلالاتها... ومن أشهر الباحثين فى هذا المجال أوجدن وريتشارد صاحب كتاب (معنى المعنى) والفيلسوف كارل بوب الذي جعل مهمة الفلسفة مقصورة على تحليل العبارات اللغوية تحليلًا منطقيًا».

فحين إذن أسام مذهب جديد وعلم جديد حاول أبو زيد باعتماده باحثاً فى علوم اللغة العربية أن يطبقه بالتفصيل على مفردات هذه اللغة، ولا تناقض بين علم التأويل هذا وبين علم التفسير عند الأقدمين فكأن جهالة، فالأول يبحث فى النص كظاهرة اجتماعية وثقافية والثانى يبحث فى النص كمعطى ثابت لا يتغير يشير إلى الحقيقة العليا الموجودة سلفاً وعلى المفسد أن يكشف عن هذه الحقيقة باستخدام الأدوات العلمية التى تزعمه لذلك دون نظر إلى تفسير الدلالات الاجتماعية والثقافية.

ولو كان نصر أبو زيد قد اقتصر فى تطبيقه مناهج تحليل الخطاب على النصوص الأدبية التراثية أو الشعرية قديماً وحديثاً لما ثارت عليه ثائرة الدنيا التى استدعت له عذاب الدنيا والآخرة، ولكنه دخل بمنهجه الحديث إلى قدس الأقداس أولاً حيث العقائد والأفكار المستقرة والمطمئنة، ودخل بمنهجه أيضاً دائرة صراع سياسى مشعل بين أنصار الإسلام السياسى وخسومهم.

وهذا هو نص ما فعله طه حسين حينما حاول أن يطبق المنهج الديكارتي على نظريات نشأة اللغة العربية وما يرتبط بها من روايات دينية. ومع ذلك، فيبقى الأمر فى دائرة البحث العلمى الذى

هذا عن مفهوم الردة الذى انبى عليه الحكم بإدانة نصر أبو زيد وإثبات رده عن الإسلام، فمأذنا عن الموقف الواقعى الذى أنزل عليه الحكم مفهوم الردة الذى أخذ به، أى مأذنا عن كتابات نصر أبو زيد وكيف انتهى الحكم إلى أن هذه الكتابات تمثل خروجاً على الإسلام، وكما بينا أن مفهوم الردة الذى نبهه الحكم ليس مفهوماً متفقاً عليه، سبين الآن أن كتابات نصر أبو زيد - رغم اختلافها معه - لا يجوز القول بتقرير جازم حاسم بخروجها عن الإسلام.

الكتابات التى استند إليها الحكم للقول بخروج نصر أبو زيد عن الإسلام هى كتاباته نفسها التى كان قد تقدم بها للترقية إلى وظيفة أستاذ وأثارت زوبعة عاصفة خرجت عن جدران الجامعة لتملأ قضية ثقافية شلت مفتقى الأمة العربية عامة، وهذه الكتابات هى: (١) مفهوم النص (٢) نقد الخطاب الدينى (٣) الإسماء الشافعية وتأسيس الأيديولوجية الوسطية (٤) إهدار المسبوق فى تأويل الخطاب الدينى.

وهذه الكتابات ليست كتابات فى التفسير أو الفقه وفقاً لأصول للتفسير والفقه التى استقرت فى التراث الثقافى الإسلامى منذ القرون الأولى للهجرة، ولكنها على قدر فهمنا كتابات فى علم التأويل.

والفرق بين التفسير والتأويل أن الأول يبحث فى الدلالات اللغوية للألفاظ أما التأويل فينظر إلى اللغة كظاهرة اجتماعية وثقافية تختلف معانيها باختلاف وتباين الظروف الاجتماعية والسياقات الثقافية التى فيها تستخدم ألفاظ اللغة، التفسير ينظر إلى اللغة كظاهرة ثابتة والتأويل ينظر إلى اللغة كمنهج ثقافى متغير.

وعلم التأويل فى ظنى هو جانب مما اصطلح على تسميته فى جامعات عالم

أشبه بجريمة الخيانة العظمى فى القوانين الحديثة وهذا مالم يفعله نصر أبو زيد.

كان بوسع قضاة نصر أبو زيد إن أرادوا أن يتأكدوا من وجود نية الكفر لدى المتهم به إذ إنه يشترط لوجود الردة أن يعتمد الشخص إثبات الفعل أو القول وهو يعلم أن فعله أو قوله يودى إلى الكفر فالشافعى يشترط انصراف نية الشخص إلى الكفر «فلا يكفى أن يعتمد إثبات الفعل الكفرى بل يجب أن يودى الكفر مع قصد الفعل، وسند الشافعى فى ذلك قول رسول الله ﷺ «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى».

كان بوسع قضاة نصر أبو زيد أن يلتزموا فى إثبات رده بالأدلة المعتمدة شرعاً وهى البينة (الشهادة) أو الإقرار، وقد خلت الدعوى من البينة أو الإقرار ولم يبق عليها دليل إلا من أقوال رافعها عليه فهم القضاة من كتابات المدعى وعلمه ولو كانوا قد التزموا بطرق الإثبات الشرعية للردة لاستبانوا رأى بعض الأحناف من أن إنكار الردة يكفى فى الرجوع إلى الإسلام ولا يلزمه النطق بالشهادتين وسند هذا حديث الرسول ﷺ «أمرت أن أقاتل الناس حتى يقولوا لا إله إلا الله فإذا قالوها عصمت منى مآزهم وأموالهم إلا بحقها وحسابهم على الله».

كان بوسع القضاة أن يلتزموا للرحمة فى خلاف الفقهاء، بل وأن يلتزموا الرحمة من كتابات المدعى عليه ذاته ولكنهم غلبوا اعتبارات الحسم والنطق والجزم على اعتبارات الرحمة لمسيب بسيط وهو أنهم كما أفصح أسباب حكمهم لا يفصلون بين نصر أبو زيد وخصومه بل يلتزمون إلى ذات التيار الفكرى الذى اختصمه نصر أبو زيد فى كتاباته فحق عليه التمسك بالصلح الفكر وإنما بصلاح القانون والتفريق والفصل وأبلولة ماله إلى بيت مال المسلمين.

نصر حامد أبو زيد



لا يهم العامة ولا يهتم به إلا الخاصة ولا يرقى إلى مستوى ترافق الانهماك بالكثير بل والعكس به قضاء، وهذا ما ذهب إليه قضاؤنا في أوائل القرن عندما أثبت أمام النيابة العامة مسألة كتاب الشعر الجاهلي، ونظّل قضية مشروعية استخدام الصلحاح الحديثة في العلوم الاجتماعية قضية مطروحة لم تحسم بعد في محافلنا العلمية وإن تحسمها أحكام الردة أو التكفير أو بيانات إهدار الدماء، وإنما يحسمها حوار هادئ بين المثقفين وهدم دون غيرهم حول مسألة القيمة الاجتماعية والخلقية والدينية للبحث العلمي الاجتماعي.

إن هناك مسألتين في غاية الأهمية يجبرهما استخدام منهج تحليل الخطاب اللغوي بطبقته على النصوص الدينية: مسألة التذليل ومسألة التأويل، أي مسألة نزول الوحي والإقرار به مسألة الفهم الخاطئ أو المتغير لمدلولات الألفاظ التي نزل بها الوحي.

ورغم الاستشهادات المطولة للحكم القضائي من كتابات نصر أبو زيد في هذا الصدد فإننا نلاحظ في هذه الاستشهادات - على ابتسارها وإخراجها من سياقها - دليلاً واحداً على إنكار المؤلف لمسألة الوحي أو التذليل، والفكرة المحورية التي تحكم كل مؤلفات أبو زيد أن الألفاظ التي وردت في القرآن والسنة - ما يسميه بالنص في اصطلاح علماء تحليل اللغة - هي ألفاظ عربية تحمل دلالات للغة العربية وقت النزول، وأن هذه الدلالات لا بد وأن تختلف باختلاف ثقافة العرب وتباينها عن ثقافتهم وقت نزول النص، ولما كان النص للقرآن خاصة صليحاً للتطبيق في كل زمان ومكان، لذا لزم التأويل، أي إخصاص النص مضامين ثقافية جديدة بتغير حضارة العرب وثقافتهم.

وقد تختلف مع هذه الفكرة أو ننقح إلا أن اختلافنا يجب ألا يصل إلى تكفير قائلها مادام مقراً بالوحي وهو مقر به.

أما أن القرآن الكريم قد نزل بالعربية وفقاً لفهم العرب لها وقت نزول الوحي فهذا أمر معقول ومنقول. إذ لا يعقل أن يخاطب الشرع الإلهي أمة الرسالة بغير ما يفهمه لسانها.

ومنقول لقوله تعالى: «وهذا لسان عربي مبين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين، (النمل - ١٦)، وقوله تعالى: «وكذلك أوحينا إليك قرآننا عربياً، (الشورى - ٧)، وقوله جل شأنه: «إنا جعناه قرآناً عربياً لعلك تعقلون، (الزخرف - ٣)، وقوله: «ولو جعناه قرآناً أعجمياً لقالوا لولا فصل آياته، (فصلت - ٤٤)».

والسؤال بعد ذلك، هل تبقى مدلولات اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم ثابتة لا تتغير بتغير ثقافات العرب، أم أن هذه المدلولات يتغيرها التغيير لذا لزم التأويل.

وقديماً أدرك أوائل الصحابة والتابعين قضية نسبية بعض ألفاظ اللغة. فبه على ابن أبي طالب صاحبه ألا يحاجج القوم بالقرآن لأنه حمال أوجه، بل لقد صاغ الشهرستاني قضية العلاقة بين اللغة والثقافة صياغة على أدق ما تكون بقوله في كتاب الملل والنحل: «معناه أن للنصوص متناهية وأن الوقائع غير

متناهية، وأن ما هو متناه لا يحكم غير المتناهي - لذا لزم الاجتهاد، هكذا يقول الشهرستاني».

وقضية العلاقة بين النص الثابت والواقع المتغير من القضايا الكبرى التي شغلت كبار الفقهاء من أمثال ابن عابدين في حاشيته وابن القيم في أعلام الموقنين والقرافي في موافقاته، وهي قضية أخذت مظهر الحديث عن العلاقة بين النص والصلح كما صاغها الطوفي الجبيلي والإمام محمد عبده في العصر الحديث، وما فعله نصر أبو زيد أنه تجاوز تلك الأزواجية بين النص والواقع ونظر إلى النص الثوري في حالة تفاعل حي خلاق مع الواقع بحيث يكتسب النص ذاته مضامين جديدة بتغير الواقع. وهي نظرة قد يخطئ صاحبها وقد يصيب، ولكنه لا يكتف بها أبداً.

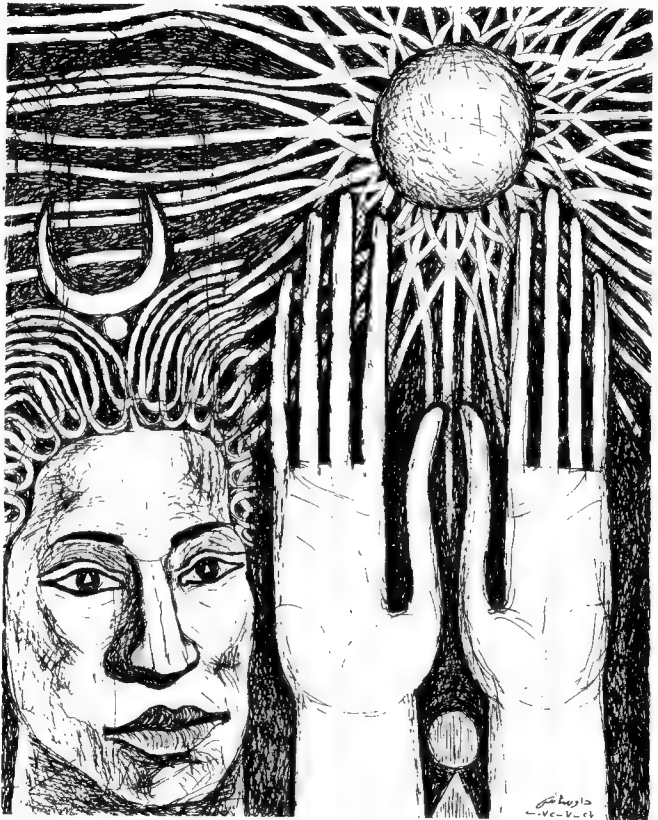
ولكن على الجانب الآخر يوجد من لا يتحدثون عن الإيمان بوجدانية الحقيقة التي يعبر عنها النص اللغوي، وأن هذه الحقيقة لا تعرفها إلا من أفواه أسلافنا الذين كانوا يعبرون عن رأيهم هم، وأنه محذور علينا الحيدة عن هذه الحقيقة والا فهذا إنكار كما هو معلوم من الدين بالضرورة، وسنقصد الحق في الحياة والأسرة والملكية والمواطنة.

إنه صراع بين منهجين، وبين رؤيتين ومرحبا به بشرط أن يكون بعيداً عن ساحة القضاء وسيف القانون، لأن صراع الفكر يجب ألا يدخل في دائرة المساجلة القضائية وإلا تحول الخصوم إلى حكام وتحول الفرقاء إلى قضاء يفصلون بيننا وبينهم وهذا أول وآخر الطريق إلى الكارثة. ■

هامش:

عن «المصور»، العدد ٣٦٩٠، ٣٠ يوليو،

١٩٩٣



لوحة للفنان: عصمت دارستاني

نصر حامد أبو زيد

المواجهة من الداخل

خليل عبد الكريم



قا طالما ناشدت الزملاء المتقنين والتقدميين والطلبيين والملتزمين والليبراليين والعلمانيين، الإلتفات إلى الثقافة الإسلامية فهي مكون رئيس في بنية الثقافة العامة في المنطقة العربية وطرف فاعل مؤثر فيما يعرف بمعركة الأصالة والحداثة، كما أن أي مشروع ثقافي أو فكري أو حضاري... الخ يتجاهل الإسلام سيسقط سقوطاً حاداً بالإضافة إلى أنها غدت على الأهل في العقود الثلاثة الأخيرة تحتل حيزاً واسعاً أكبر مما كان متوقعاً في القضاء الثقافي لأسباب لا مكان لها هنا، وتحولت قيمها إلى مرجعية يحكم إليها فقد رأينا رئيس وزراء مصر يقف متباهياً تحت قبة البرلمان معلناً أن مشروع القانون الذي

تقدمه حكومته لمجلس الشعب قد عرض على سنة تلك الثقافة فنقبوا ونشوا فيه فلم يجدوا فيه ما يناولها، كما اتخذ تفسير القيم ذاتها من قبل البعض ذريعة للحيلولة دون ترقيبة أساذ جامعي لدرجة كان يستحقها عن جدلة منذ أعوام. قلة قليلة استجابت لمناشدتي أو لعلها أدركت من نفسها ضرورة الاهتمام بالثقافة الإسلامية منها الأستاذ الكبير محمود أمين العالم والدكتور رفعت السعيد والحق أنني لا أجد غيرهما.

وبعد صدور حكم محكمة استئناف القاهرة ضد أ.د. نصر حامد أبو زيد وزوجته د. إيهال ظهر الفكر المدفع في الثقافة الإسلامية لدى التقدميين والطلبيين والملتزمين... الخ في الرد على الحكم وعلى من أيدهم وهالوا له ذلك

أن مقالاتهم والبيانات التي طلعت بها علينا الأحزاب والهيئات والثقافات والاتحادات ومراكز حقوق الإنسان - باستثناء عدد محدود للغاية - جاءت زاعقة بل صارخة وإنشائية خطابية لم ترد على الحكم رداً موضوعياً وبداهة إسلامياً بل تكلمت عن الأمور العاقبة أو المحيطة مثل الظلامية والمودة للقرن الوسطى ومحاكم التفتيش وشق الصدر والقطوب وخرق المواثيق العالمية لحقوق الإنسان وإعلان دليماً عن حرية البحث العلمي الأكاديمي وعما جرى لـ جاليليو وكونبرنيكوس وإهدار كرامة النسوان والتدخل في الخصوصيات واقتحام العلاقات الحميمة... الخ وكان ذلك متوقعاً بل طبعياً لأن ثقافة هؤلاء الجهادة الإسلامية ممحوة (في القاموس

المحيط للفيروزآبادي - المحوة - المطرقة التي تذهب الجذب والعار ويلا لام اسم الدبور. أ. ه. - وتصفها العامة في مصر المحروسة بأنها مريحة) ولكنهم بذلك - وهو الأهم - قدموا على طريق من ذهب إبريز خالص لخصومهم دليل الثبوت على صحة ما يقال عن اتهامهم بإيهاهم بالنفور من الإسلام بل وعدائهم إيها وكل ما يمت إليه بأذني صلة، وهي ورقة مهمة يخرفون بها على العامة البسطاء والمتعلمين وأشباه المتعلمين.

إن معركة الاستنارة طويلة ومعقدة وتحتاج إلى نفس طويل وصبر جميل وستكون سجلاً لأي هزائم وانتصارات، وأهم أسلحتها الإيمان بالتحصية التي يناضل من أجلها وعدم اللئاس مهما حدث، لأن الخصم شرس وعنيد وإمكانياته بالغة الضخامة، وأن رأينا أمن نشره في وجهه السلاح ذاته الذي يدعى أنه يمسك به - وهو الثقافة الإسلامية - ولكن شأن بين السلاحين؛ فهو ليس له من السلاح إلا بريقه ولعانه أما حقيقته ومضمونه ومشوالة فلا.

فهو عندما يرفع راية الإسلام ويدعى أنه يعمل تحتها ومن أجلها فهو ادعاء زائف ومزور يخفي تحته دفاعه عن مصالحه ومكاسبه ومنافعه بل طموحاته وأحلامه، ومن هنا فليس صحيحاً أنه يعرض الإسلام للحق بل هو يقدم تفسيره هو للإسلام ولا يكتسفي بذلك بل هو يضاعف من تزويره فيعلن بكل جرأة على الحق أن هذا التفسير هو الإسلام نفسه كما أنزل، ومن هنا كانت الشراسة البالغة والضرارة المضاعفة التي يقابل بها أي محاولة للوقوف في وجه مفاهيمه أو فضح طموحاته وعدم التورع عن استعمال كافة الأساليب للقضاء عليها وروادها في مسعاه من اغتيال الشخص إلى اغتيال الشخصية وملاحقتها من كافة النواحي والتصوير عليها حتى لا تنزع

وتشيع فيعرف الخاصة والعامة حقيقة مقولاته، هذا يفسر اغتيال د/ فرج فودة والحملة الشواء التي تسن على المستشار محمد سعيد العشماوي وما أصاب أ. د. نصر أبو زيد بداية من حرمانه من التدريفة لدرجة الأستاذية حتى صدور حكم التفريق.

وما ذكرناه بعاليه ليس جديداً فقد تم ترديده عشرات المرات في المقالات والمحاضرات والندوات ولكن الجديد الذي نزع من أننا نأتى به هو ضرورة فضح ادعاءات الخصم من داخل الثقافة التي ينسب نفسه إليها وكشف لسانه، لا لأن هذا اللسان هو صاحب الفاعلية السحرية لدى العامة ومؤخرًا لدى المتعلمين ونعني بهم حملة الشهادات العليا حتى الدكتوراه بل لدى قطاع واسع من الأكاديميين وأساتذة الجامعة (ولم أكتب: المتعلمين) فحسب بل لأن هذا «اللسان» يمتلك ما نسميه: قابلية للتبوية أو التيقينية لدى المتلقي التي لا يجاريه فيها أي «خطاب» غيره، فمن يستقبله لا يطالب من «يأسه» به بأي برهان أو حجة بل على الفور يطم ويذعن وتنتشر في عقله وذهنه ووجدانه ونفسه بل وفي جسمه أمارات الاقتناع والرضى والقبول المطلق غير المشروط، ولا تخطر على باله مجرد خاطرة ولو ضعيفة أن يطالب من يلقيه عليه بأقل القليل من قرائنه ولا أقول أدلة الثبوت.

٢

لم أستخدم كلمة «خطاب» وصفاً لمقولات «الأخر» مخالفاً في ذلك أ. د. نصر حامد أبو زيد وأرى أنه باستعمال هذا اللفظ قد أسقى على «اللسان الديني» ما يفقر إليه من تأسق وترابط وصديق ومنطقية فأصل الكلمة (الخطب)، الشأن والأمر صغر أو عظم، والخطبة هي الكلام

المندور المجموع ونحوه وفصل الخطاب: الحكم بالبنية أو اليمين أو الفقه في القضاء أو النطق (من القاموس المحيطة للفيروزآبادي) ولما كان من الضروري ربط اللفظ بدلالته ربطاً وثيقاً وجعلها سبباً طبيعياً، لنفهم والإدراك فإن دلالة لفظ (الخطاب) تقطع بالأهمية والاحتفال بما يتكلم فيه أو به ولعل هذا هو سر استعمال اللفظ ذاته كمقدمة للكناح (الزواج) ويذكر الفيروزآبادي ببصيرته: (الخطب) المراجعة في الكلام (كتابة بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز) ويشرح (القاموس المحيطة) المراجعة بالمعاودة ويسمى خط الواشحة مؤلف من المظنونات أو المقبولات، وفصل الخطاب ما ينفصل به الأمر من الخطاب.

نفلس من ذلك كله إلى أن الخطاب هو كلام في شأن ذي درجة ملحوظة من الأهمية ويسم بالتسنيق والمعاودة والتجسير، وفيه قياس ويحتوي على مقدمات ونتائج وبمضته يوصف بأنه «فصل الخطاب»، وفي تقديرنا أن ما يلقيه (الأخر) بشئ صور الإلقاء يفقر إلى ذلك كله؛ لهذا فضل أن نسميه «اللسان الديني» فدلالة هذا اللفظ تتفق مع ما يهتدون به (هدر هدر) وهدير - ردد صوته في حنجرتة) من المعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية، ونورد ما يلي على سبيل المثال لا للحصر حفة محدودة من الدلالات التي سوغت لنا استعمال لفظ اللسان، بدلا من «الخطاب»:

أ - فهم يميلون إلى التغلب على خصمهم بالحق وبالباطل، وفي القاموس المحيطة للفيروزآبادي (لسنة): أخذه بلسانه وغلبه).

ب - كما تدل على كثرة الكلام، في المعجم الوسيط (السن فلان تكلم كثيراً) فهذا هو شأنهم بل إنهم لا يكتفون عن الكلام وأطعم يعقونه البديل أو المعادل للفعل.

نصر حامد أبو زيد



جـ - معظم كلامهم تفكر وأخبار وأقله منطق وعقلانية، ولذا فإن من معانى اللسان: الخبر - كما جاء فى المعجم الوسيط .

د - كما أنهم مشهورون بأنهم يقولون ما لا يفعلون ولا يأتون بما يأمرون الناس به ولا ينتهون عما ينهون غيرهم عنه، وفى المعجم الوسيط (رجل مسون: حلو للسان يقول ما لا يفعل) .

لاهم بهم إلا الهمز والهمز والعرض والقرص والخمش والدغ، فى القاموس المحيط (سكت العرق أى لدغت) .

هم يميلون فى أقوالهم إلى إثارة الفتن وإشعالها، ومشهور موقفهم من الفلنة الطائفية، التى خب فيها ووضع أكابره وأصاغرهم وفى القاموس المحيط (لسان النار شطها وقد نلسن الجمر) .

هذه بعض الدلالات الحادة بلفظة (لسان) التى تجعلنا نفصلها على لفظة (خطاب) لأن الأولى أصدق فى الوصف وأوضح تعبيراً وأدق بياناً لما يلقى (الآخرين) فى شتى صور الإنشاء حتى المكثوبة - لأن معتقدا الراسخ أن ما يصدر عنهم من مكتوبات لا يعدو أن يكون (تسليداً) ركبت عليه حروف الكتابة .

٣

ليس صحيحاً ما يردده بعض المثقفين أننا بذلك نلعب على ملجهم وهم أقدر منا على الفوز، هذه حجة داحضة تقطع بأن قائلها يدخل فى زمرة المبهورين بذلك اللسان فالثقافة الإسلامية ليست وفقاً عليهم بل هى ملك لنا جميعاً ولا يجرمون على إنكار ذلك ومن يرفع هذا الاعتراض يقدم الدليل على عجزه عن اقتحام مجالات الثقافة الإسلامية، واقتناعى راسخ أن مما يعيب المثقف

إن حجاج الآخر لا يتأنى إلا من الداخل، من داخل الثقافة الإسلامية التى يتفاخر بأنه من حملتها. وفى أغلب الأحوال يتضح عكس ذلك وأنه لا يعرف إلا قشورها. وهذه المحاولة نقدمها لمناسبة صدور حكم محكمة استئناف القاهرة فى قضية د/ أبو زيد وسبرى القارئ أن تسعين بالائة مما يطرحه الخصم كحجة مسلمة لا يأتيا الباطل من أى مكان هى مجرد مقولة عليها خلاف شديد، وقد حرصت أن تكون مصادرى من آراء أو فتاوى أئمة أعلام لهم منزلتهم الرفيعة فى الفقه الإسلامى عامة والحنفى خاصة وهو الذى عليه المقول فى مسائل الولاية على النفس (الأحوال الشخصية) فى مصر .

ولقد أثار بعض أصدقائى وأنا أناقش معهم فكرتى هذه - اعتراضاً موجهاً: أنك إذا أتيت بأدلة قوية فإنهم سيأتونك بحجج أقوى أو على الأقل لا تقل قوة!! وكان ردى: تكون إذن قد كسبت كثيراً .

كيف؟

إن ما يميز «الآخر» هو طرحه لمقولاته بشقة مفرطة تصل إلى حد الغرور والغرسة لأنها فى نظره يقينية ثابتة راسخة لا يدنو الشك منها مجرد دنو، فإذا صادفها بمقولات مناقضة مستقاة من مصادر لا يستطيع أن يلبس إزاهما ببنت شفة ولا يملك إزاهما إلا الإذعان والتسليم والخضوع اهتزت بديوتية أقواله وارتعش رسوخها وتخلخت يقينيتها وتهاوت صلابتها وأبرك المنطق لها أنها ليست فصل الخطاب ولا هى عين البقون بل (فيها قولان) وعليها اختلاف وهى محل نظر ريشانها أخذ ورد وشد وجذب .. الخ وهذا كسب فى غاية الأهمية إذ بذلك ستفرد طروحات «الآخر» مثل غيرها قابلة للنقاش والجدال والحوار والنقد والجرح والتوهين والتزهيل (من

المصرى أو العربى مهما علا قدره تجاهله إياها والإعراض عنها والازدراء بها فى حين أنها ثقافة ثرة عميقة خسبة محددة الواحى تغنى الفعل والفكر والوجدان على نقوض ما يتصوره كثير من المثقفين وليس معنى ذلك أننا نطالب بالانقصار عليها ونبذ غيرها بل ما نلح عليه هو الالتفات إليها وإعطائها حقها من العناية فهى لا تقل قيمة عن الثقافات الأخرى التى يتعبد فى محاربتها الطليعيون والمستكبرون ويعتقدون أنها غاية المراد من رب العباد ونهاية المطاف بل نادى بالجمع بين الشافعيين والمطال يوسف له أن جهر الثقافة الإسلامية (أوشكت أن أكتب لحقارها) سمة مميزة لأغلب المثقفين الليبراليين .. الخ، فمنذ سنوات قريبة دعت إحدى المجلات التى ترفع شعاراً إسلامياً متقفاً بارزاً لتحاووه وذهب بشقة بحسد عليها وحضرت له عدداً من الفطاحل ولكن الأمر لم يكن يستدعى ذلك فقد انكشف أن صاحبها لا يفرق بين الآلة والحديث والمثل (العربى) ويخطب بينها خلطاً فاضحاً مزياً واعتبرتها فضيحة ثقافية - من المؤكد أن غيرى لا يعدها كذلك - لأننى لا أنصور مثقفاً إنجليزياً غير ملم بمسرحيات شكسبير .

الهمزال)، بعد أن فككتا عنها «القداسات الزبوف، التي طالما أضغورها عليها إتنا بسلوكتنا هذا الطريق لو حققنا ذلك وحده لكان في تقديرنا انتصاراً في شطر كبير من معركتنا الصنارية مع (الأخر)، وتبقى بعده العوامل الأخرى التي لا ننفيها أو نفترض عليها أو حتى نقل من شأنها بل على العكس نقدرها حق قدرها وتدرك مدى تأثيرها وفاعليتها ولكن الذي نشدد عليه هو أن نبداً البداية الصحيحة وهي: المواجهة من الداخل.

ولعله قد آن الأوان لعرض المحاولة.

٤

جئنا (اللسان الديني) خاصة في الآونة الأخيرة إلى المسارعة في تكفير خصومهم بمجرد أنهم يأتون بجديد ولا يردون المبادرات التخيلية والأفكار العتيقة التي يلوكونها أو التفسير الزائف للإسلام الذي من شأنه أن يحافظ على أوضاعهم ووجاهتهم ومكاسبهم... ويحقق طموحاتهم وأحلامهم، هذه الهرولة للتكفير منهي عنها بحديث نبوي صحيح يحفظونه (إذا قال الرجل لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما) (ومن مبادئ أهل السنة والجماعة أنهم يخطئون ولا يكفرون) من كتاب «شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبي حنيفة، للملا علي القاري الحنفي.

وكان الإمام ابن تيمية صاحب المؤلف الشهير في الفقه الحنفي «البحر الرائق في شرح كنز الدقائق، يقول (الزمت نفسي ألا أقنتي بشيء منها) يقصد فتاوى التكفير ولتدبره في المذهب لقب بـ «أبي حنيفة الثاني»، وكان فقهاء السلف يتحذرون تماماً عن إصاغ تهمة الكفر بمسلم ويرجعون المبادرة بذلك إلى أن (سببه الجهل بالأحكام وبمطلوبات الألفاظ ويندر وقوع السكفر من

أحد من المسلمين) «الإعلام بقواطع الإسلام، لابن حجر المكي الهيثمي، ويؤكدون أنه لا يجوز رفع إيمان مسلم إلا بدليل قاطع مانع لا ليس فيه ولا غموض (إن التكفير لا يصح إلا بقاطع رسمي) ابن الشط (الشافعي) في «إدراك الشريعة» على أتوار البروق، «والإيمان هو الأصل؛ والقاعدة أن الكفر عارض طارئ ولا يزول العارض الطارئ الأصل الشايت (ومن قواعده أن معنا أصلاً محققاً، وهو الإيمان فلا نرفعه إلا بيقين مضاد) - ابن حجر المكي الهيثمي - «الإعلام بواطع الإسلام، والإسلام أعلى رتبة من الكفر بما لا يقاس ومن الخطأ في الرأي مساواة العالي بالطوي» (الإسلام يطو ويغشى للعالم إذا رفع إليه هذا الأمر ألا يبادر بتكفير أهل الإسلام) البحر الرائق - جزه - ابن مهي، وطره شك على قلب مسلم لا يطلع عنه رقة الإسلام حتى ولو صح بذلك (إذ الإسلام الشايت لا يزول بشك) المصدر نفسه.

ولكن هل معنى ذلك تعطيل الحكم بالكفر على مسلم مهما قال أو اعتقد؟

الجواب طبعاً بالنفي ولكن توجد ضوابط وضعها الأئمة الأثبات من ذلك أن شيخ المذهب الحنفي أرسى معياراً سار عليه تلاميذه وأتباعه (قال الإمام الأعظم أبو حنيفة رحمه الله لا يخرج أحد من الإيمان إلا من الباب الذي دخل منه، والدخول بالإقرار والتصديق وهما قائمان) ابن البرزاق «الفتاوى البرزاقية» - ومفهوم المخالفة لهذه العبارة أن الخروج من الإسلام يتم بالنقض: الإنكار والتكذيب بصورة واضحة وضوح الشمس في رابطة النهار وفي جامع الفصولين: روي الطحاوي عن أصحابنا - لا يخرج من الإيمان إلا جحد ما أدخله منه ثم ما يتعين أنه ردة يحكم بها به (= عليه) وما يشك أنها ردة لا يحكم بها. -

إذن الجحد مطلب رئيسي ولابد من صدوره ممن تنصب إليه الردة فإذا استشعر المفتي مجرد ذرة شك في أنه جحد امتنع فوراً عن الفتيا بالردة.

والقصد والنية من أهم الأركان التي لابد من توافرها إذا بدوئها لا تقوم الردة أو الكفر. (في الجامع الصغير إذا أطلق كلمة الكفر عمداً لكنه لم يعتقد قال بعض أصحابنا لا يكفر) لماذا؟ (لأن الكفر يتعلق بالضمير ولم يعتقد الضمير على الكفر. أ. هـ.) البحر الرائق - ج ٥ - ابن نجيم.

فهنا مسلم أطلق كلمة الكفر عامداً متممداً ولم يفت بكفره لأنه لم يجمع قلبه ويعقد ضميره على الكفر إذا بدوئها لا يثبت الكفر، وهذه ملحوظة في غاية الفائدة لأن «اللسان الديني» يدعى خلافه.

ولا ينفرد مفت واحد بتكفير مسلم - مهما كان عليه - بل لابد من إجماع فقهاء المصير على أن ما قاله أو عمله كفر بواح لاشائبة تشويه (لا يفتي بالكفر بشيء منها) (= أقوال أو أعمال الكفر) إلا (فيما اتفق عليه المشايخ) «شرح الدر المختار، الجزء الثاني للمصنفي (لن ح من ك ف ي) وبداية أنه إذا لم تنفق كلمة «المشايخ» على تكفيره فلا كفر.

٥

وليس كل فقيه من حق أن يفتي في مسألة التكفير هذه فقد (أجمع الفقهاء على أن المفتي يجب أن يكون من أهل الاجتهاد، كذا في الظهيرية) «الفتاوى الهندية أو العالمية» في مذهب الإمام الأعظم أبي حنيفة (المجلد الثالث فإن لم يصل لدرجة الاجتهاد بطلت فتواه، ولابد أن نلاحظ أن الاتفاق على ذلك يجب أن يكون بين المجتهدين في البلد لا مجرد الفقهاء فحسب، ولكن متى يصير الفقيه

نصر حامد أبو زيد



مجتهد؟ ب - (أن يكون عدلاً عالماً بالكتاب والسنة واجتهاد الرأي وقد استقر رأي الأصوليين على أن المفتي هو المجتهد فأما غير المجتهد فمن يحفظ أقوال المجتهدين قليباً بمقتل المصدر السابق.

وحتى إذا قلنا إنه تكفى رتبة الاجتهاد فى المذهب - لا رتبة المفتى المطلق - فإنه لا ينالها إلا إذا حفظ كتاب الله الكريم وعرف ناسخه من منسوخه ومحكمه من متشابهه والسنة النبوية الشريفة، مطلقاً على الصحاح والمسانيد والمصنفات والمستدركات... وناسخ الأخبار من منسوخها والمؤاتات من الأحاديث والمشهور والصحيح والحسن والمرفوع والمتصل والمنقطع والضعيف... إلخ مدركاً لأحوال الرواة وما نسب إليهم من جرح وتعديل، ملماً بما أجمع عليه الصحابة رسوا الله تعالى عليهم وأقوال أعيانهم مثل الراشدين والمبشرين بالجنة، وعلمائهم ثم فتاوى التابعين، وفى المذهب الحنفى يكون عالماً بفقه الإمام الأعظم أبى حنيفة وتلاميذه: أبى يوسف ومحمد حسن الشيبانى وزفر بن الهذيل والحسن بن زباد اللؤلؤى، دارساً لكتبهم، ظاهر الرواية، التى تمثل الدور الأول ثم مؤلفات الدورين الثانى والثالث بمختلف أنواعها.

هذا وصف إجمالى لما يجب أن يكون عليه المجتهد فى المذهب (ولندع جانباً المجتهد المطلق الذى يحق له أن يفتى فى المسائل بعمومها وفى التكفير على وجه الخصوص).

فهل يوجد من أصحاب اللسان الدينى سواء كان فرداً أو هيئة من بلغ رتبة الاجتهاد فى المذهب حتى يصبح من حقه أن يصدر فتياً بالردة؟

أما أن هذه الشروط الدقيقة التى وصفها السلف الصالح من أئمة الهدى

وأبو حنيفة هو الذى قال فى حقه الإمام الشافعى: «الناس عيال فى الفقه على أبى حنيفة» فهل أصحاب اللسان الدينى المحدثون أفقه من الإمام الأعظم؟

وتكفى بهذا القدر من هذه الدراسة/ المحاولة تحاشياً من إملال القارئ خاصة وأن لغة الفقه القديم ثقيلة وعسيرة الهمضم لديه وسأنتظر رد فعلها عنده فإن وجدت استجابة منه، دفعت لمجلة (القاهرة) الشطر المتبقى منها لنشره على حلقة أو اثنتين ومهما:

(١) من هو صاحب الحق فى الفتيا بالتكفير: القاضى أم المفتى؟

(٢) ما هو موقف المفتى إذا كان الكلام المعروض عليه باعتباره كُفراً؟ يحتمل التأويل؟

(٣) أو إذا كان فى المسألة عدة وجوه أغلبها يحتمل الكفر وواحد فقط يحمل الإسلام.

(٤) ما هو حكم المذاهب عامة والحنفى خاصة من أصحاب الفرق الذين طلعوا بأفكار مبتدعة (أى جديدة لم تكن معروفة على عهدى الصحابة والتابعين رضئ الله عنهم)؟

(٥) بماذا أفنى الأئمة الأعلام فيمن تفوه بأقوال تعتبر فى نظر العامى فظيعة مستبشرة مثل: من تمنى ألا يحرم الله للخمر وألا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت؟

هذا والله من وراء القصد وهو يهدى السبيل. ■

الدقى فى يوم الثلاثاء السادس من صفر الخير ١٤١٦ هـ الرابع من يوليو ١٩٩٥ م.

حبر على ورق ما دامت لا تنفق مع رغباتهم وأهوائهم ومصالحهم وتطلعاتهم؟

أليسوا هم أولى الناس باتباعها والانصياع إلى أولمها؟

ويصح الإمام القرافى وهو فقيه مالكى من يريد الإقدام على الفتوى بتكفير مسلم أن (يكثّر من حفظ فتاوى المقتدى بهم من الخلفاء وينظر ما وقع له: هل هو من جنس ما أفتوا بعدم الكفر فيلحقه بعد إمعان النظر بجودة الفكر بما هو من جنسه، فإن أشكل عليه أو وقعت المشابهة بين أصلين ولم تكن له أهلية فى ذلك لتقصوره وجب عليه التوقف، فهذا هو الضابط لهذا الباب)

القرافى فى «الفرق» - المجلد الرابع. إن مسألة التكفير هذه ليست بهذه الصورة النزقة الطائشة التى يقول بها بل ويجسمها ويشيئها «المسلون الدينيون»، ولهذا انتهى شيخ الحنفية إلى أنه لا يكفر أحداً من أهل القبلة (فى المتن) عن أبى حنيفة رحمه الله: لم تكفر أحداً من أهل القبلة وعليه أكثر الفقهاء، واختار الرازى ألا يكفر أحداً من أهل القبلة من كتاب شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبى حنيفة - للملا على القارى الحنفى.



لوحة للفنان: عصمت داريناش

نصر حامد أبو زيد

حد الردة

دراسة أصولية تاريخية



أحمد طبعى منصور

مقدمة

قلا بد أن نبدأ بوضع النقاط فوق الحروف كي نصف الإسلام العظيم من بعض المسلمين. * والبدائية أن نجعل قارفاً بين الإسلام والمسلمين.

فالإسلام دين الله العظيم الذى يأمر بالعدل والإحسان ويحذ على المصو الأخلاقى، والقرآن هو الوثيقة الحقيقية لتلك الدين الإلهى والسنة الحقيقية للرسول ﷺ هى التطبيق العملى والحرفى للقرآن الكريم، وقد كان النبى ﷺ خلقه القرآن، أو كان كما وصفه رب العزة على خلق عظيم، ..

وتلك الخلق العظيم، مستمد من القرآن العظيم، ..

* ومن الطبعى أن هناك فجوة بين تشريعات القرآن العظيم وتلك التطبيق العملى للسنة النبوية وبين سلوكيات وتشريعات بعض المسلمين خلال المراحل التاريخية التالية لعصر النبوة وعصر الخلافة الراشدة ..

ومن أسف أن عصر النبوة والخلافة الراشدة لم يشهد سوى تدوين القرآن الكريم وتطبيقه سلوكياً، أما العصور التى شهدت للملك المعسوس والحكم الاستبدادى الأموى والعباسى فقد شهدت التدوين لتراث المسلمين وشهدت أيضاً المحاولات السياسية لصبغ ذلك التراث بالصبغة الدينية وعلاج تلك الفجوة بين تشريعات القرآن وبين سلوكيات خلفاء والفقهاء، وتركز ذلك العلاج باصطناع أحاديث منسوبة للنبي تخالف تشريع القرآن وتخالف أيضاً ما كان عليه سلوك النبى ﷺ ..

وفى عصور الفتن التى شهدت التدوين، تمت ولادة حد الردة تعبيراً عن ظروف سياسية استلزمت سفك الدماء، ولأن شرع القرآن لا يجيز قتل النفس التى حرم الله إلا بالحق ولأنه لا يوجد مبرر فى القرآن لقتل النفس خارج الحق القرآنى وهو القصاص فى القتل فإن فقهاء الدم ابتدعوا حد الردة ووضعوا له حديثين تستطيع بهما الخلافة الاستبدادية مطاردة خصومها السياسيين بغطاء شرعى مزيف.

والتيار الدينى السياسى يهتمك فى المطالبة بتطبيق الشريعة وليس لديه وقت وليست له الدوافع أيضاً لكى يتساءل عن ماهية الشريعة المراد تطبيقها، هل هى شريعة القرآن أم شريعة الفقهاء فى العصر العباسى، والتيار الدينى السياسى يستريح

فيها حال الزلزال والسند والعدنة ثم أقوال المحققين في التشريع القائم على أحاديث الأحاد ومنها أقوال الأزهر، وفي الخاتمة يقدم المؤلف تصويراً للأخطار التي ستترتب على تطبيق حد الردة ليضع بذلك شهادته للتاريخ، وليبصف الإسلام من أوزار بعض المسلمين..

الفصل الأول

حد الردة في ضوء القرآن الكريم

أولاً: كلمة «حد» تعني في القرآن الشرع والحق ولا تعني العقوبة

«جاءت كلمة «حدود» في القرآن الكريم (١٤) مرة. وكلها تعني حقوق الله وتشريعاته، ولا تعني العقوبة كما يدل عليه تمجيد حد الردة، أو «حد الزنا» وتطبيق «الحدود» في الشريعة..

«جاءت مرتين بمعنى شرع الله وأمره في قوله تعالى «الأعراب أشد كذباً ونفاقاً وأجدد ألا يعلموا جدود ما أنزل الله على رسوله: التوبة - آية: ٩٧ وفي قوله تعالى في صفات المؤمنين «والذاهبون عن السكر والحافضون أحوالهم لله»

وجاءت مرة في تشريع الصيام في آية: «أحل لكم ليلة للصيام الرمث إلى نساتكم، وفي نهايتها يقول الله تعالى: «ذلك حدود الله فلا تقربوها» البقرة - آية: ١٨٢.

«وجاءت مرتين في تشريع الميراث، يقول تعالى في نهايته «ذلك حدود الله» ويقول: «ومن يعص الله ورسوله ويحفظ حدوده يدخله ناراً خالداً فيها النساء - آية: ١٣ - ١٤»

«وجاءت تسع مرات في تشريعات الله تعالى في الزواج والطلاق..

منها مرة في موضوع الظهار أي إذا ظاهر الرجل على امرأته وحرمها على نفسه فلا يرجع إليها إلا بعد تقديم كفارة ويقول تعالى بعدها: «ذلك حدود الله»

مفخذنا فقط على السلطة وليمت عليه عقوبة ١١.

وانتقلت تلك الفقرة الدامية إلى الرأي العام عبر أجهزة الإعلام، وهللت لها صفح التجار الديني السياسي وهال لها أعوانهم في الصحف القومية، وثار جدل سياسي وفكري حول حد الردة ما بين مؤيد ومعارض، وتكتف الرأي العام من خلال أدلة مؤيدي حد الردة أنه لا يوجد في القرآن الكريم ما يؤيد حد الردة وأنه يقوم على حديثي آحاد تقيظ النظم ولا تفيد اليقين.. وتبين للرأي العام أن الرسول ﷺ لم يقتل أحداً من المنافقين وهم الذين نزل القرآن بحكم بكفرهم، ولو كان هناك حد للردة لطبقه الرسول..

«وكاتب هذه السطور ينتمي للتجار الأصولي، ولكنه مع الأصول الحققة وهو ينادي بأن الإسلام يحتاج الآن إلى من يعاني في سبيل إظهار حقائقه، وليس محتاجاً لأولئك الذين يتاجرون باسمه العظيم في دنيا السياسة والمطامع الذنوبية، وتحقيق بكل من يجب الله ورسوله ودين الإسلام أن يبرئ الإسلام من الأوزار التي التصقت به في عصور الاستبداد، ومنها على سبيل المثال «حد الردة»

«إن ما يعرف بحد الردة يقوم على حديثين فقط، ورد أحدهما في البخاري وهو الذي يدعو إلى قتل من بدل دينه، وورد الآخر في صحيح مسلم وهو الذي يقول إنه لا يحل دم المسلم إلا بثلاث: النفس بالنفس والشيب الزاني والتارك لدينه المفارق للجماعة.

ومنهج هذا الكتاب في موضوع حد الردة يبدأ بتجميع الموضوع في القرآن الكريم وعصر الرسول ﷺ ثم في عصر الراشدين وبعدها في عصور الأمويين والعباسيين، ويناقش الحديثين الذين قام عليهما حد الردة مناقشة أصولية يبحث

أكثر لشريعة الفقهاء العباسيين لأنها تعطيه السلاح البهار في مواجهة خصومهم السياسيين وتقصده به حد الردة، لذلك يكون سهلاً على رموز التيار الديني السياسي أن يرفعوا سلاح التكفير وسلاح الردة لإرهاب خصومهم السياسيين فإذا طالبهم ببرنامج سياسي عملي لترجمة شعار (الإسلام هو الحل) ومبدأ (الحاكمية الإلهية) فإن التيار الديني يرد عليهم بالتكفير ويهجم بحد الردة..

وإذا طالبوا التيار الديني بالاتفاق على اجتهادات فقهية مستتيرة للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تصنع شعار (تطبيق الشريعة) موضع التنفيذ فإن التيار الديني يتهمهم بمعارضة تطبيق الشريعة ويتهمهم بالكفر ويخفيهم بحد الردة..

«وقد دفع المفكر المصري فرج فودة حياته لأنه تشجع وتحدى التيار الديني السياسي في مزلفاته ومناظراته وطالبهم ببرنامج سياسي محدد مفصل وطالبهم في آخر مناظرة بالإستكندرية قبيل اغتياله بالاجتهاد في الإتيان بقوانين عصرية مستمدة من الشريعة الإسلامية، وأعلن أنه مع الدستور القائم على مبادئ الشريعة الإسلامية.. وكان ردهم عليه الاغتيال..

وكأنهم يقدمون برنامجهم الحقيقي في التعامل مع خصومهم في الفكر وفي السياسة..

«وقد نجحوا في تحويل محاكمة المتهمين بقتل فرج فودة إلى محاكمة لفرج فودة نفسه وإلى مناسبة لإرهاب خصومهم السياسيين، فطلب الدفاع عن المتهمين شهادة رموز التيار الديني السياسي، وقد أفتى كبيرهم أن من يعارض تطبيق الشريعة مرتد مستحق للقتل وأن من يقوم بقتله من الأفراد يعتبر

نصر حامد أبو زيد



- ومنها أربع مرات في آية واحدة تحدثت عن الطلاق الأول للزوجة والطلاق الثاني يقول تعالى: «الطلاق مرتان فإمساكاً بمصروف أو تسريح بإحسان ولا يحل لكم أن تأخذوا مما آتيتموهن شيئاً إلا أن يخافا ألا يقيما حدود الله. فإن خفتم ألا يقيما حدود الله فلا جناح عليهما فيما افتدت به. تلك حدود الله فلا تعتدوها ومن يتعد حدود الله فأولئك هم الظالمون: البقرة - آية ٢٢٩ .

- ومنها مرتان في الآية التالية التي تحدثت عن الطلاق للمرة الثالثة وحتمية أن تخرج شخصاً آخر «فإن طلقها فلا تحل له من بعد حتى تنكح زوجاً غيره فإن طلقها فلا جناح عليهما أن يترابجا إن ظننا أن يقيما حدود الله. وتلك حدود الله يبينها لقوم يعلمون - البقرة - آية ٢٣٠ .

- ومنها مرتان في تحريم إخراج المطلقة من بيتها قبل العدة «لا تخرجوهن من بيوتهن. ولا يخرجن إلا أن يأتين بفاحشة مبينة. وتلك حدود الله. ومن يتعد حدود الله فقد ظلم نفسه - الطلاق - آية ١ .

* هذه هي المواضع التي جاء فيها لفظ «الحدود» وكلها تعنى شرع الله وليس منها ما يتعلق بالعقوبات المنصوص عليها في القرآن مثل السرقة والزنا والقصاص وقطع الطريق والقذف.. وليس منها ما يتعلق بالعقوبات التي استحدثها العصر العباسي لشرب الخمر والردة وترك الصلاة..

* وذلك يدل على أن العصر العباسي وفقهائه قد نحتوا لهم مصميات خاصة لاتتفق وتشريعات القرآن.

* وذلك يدل أيضاً على أن عصر الرسول ﷺ المرتبط بالقرآن أساساً لم يعرف مدلولاً اسمه «حد السرقة» أو «حد الزنا» وسائر العقوبات المنصوص عليها في القرآن لأن القرآن حين ذكر عقوبة

القرآن من التكفير... فالتكفير هو أساس التشريع الفقهي في قتل المرتد... فلا بد أن أن يسبق «إقامة الحد على المرتد» اتهامه بالكفر وإقامة محكمة تفتش عن سرورته وعقيدته.

فهل يصح في تشريع القرآن أن ينهم المسلم إنساناً بالكفر؟

هذا هو المبحث للتالي..

ثانياً

(موقف القرآن من التكفير)

(لا يصح للمسلم أن يكفر غيره أو أن يقوم له محاكم تقتل)

* منح الله تعالى البشر الحرية في الإيمان به أو الكفر بذاته العلية، والدليل على ذلك واضح في حياة البشر في أقرانهم وأفعالهم وفي تاريخهم الماضي والحاضر..

والقرآن - كلام الله العزيز - فيه الإثبات على حرية البشر المطلقة في الإيمان والكفر، يتضح ذلك في قصص القرآن عن المشركين كما يتضح أيضاً في حوار القرآن مع المشركين لإقناعهم بالعقل والمنطق، ولو لم يسمح الله لهم بالحرية ما كان ذلك الحوار وما كانت محاولة الإقناع، بل إن القرآن يؤكد على حرية البشر في أن يؤمنوا أو أن يكفروا، وفي المقابل فإن مسؤوليتهم تجاه هذه الحرية تستجلى يوم الحساب حيث سيحاسبهم رب العزة على اختيارهم، يقول تعالى (وقل الحق من ربكم. فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر. إنا أعتدنا للظالمين نارا) أحاط بهم سرادقاً وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوي الوجوه بئس الشراب وساءت مرتفعاً - الكهف: آية ٢٩)

* بل إن القرآن الكريم لم يصادر أقوال المشركين في العيب في ذات الله، فاليهود قالوا: إن الله فقير ونحن أغنياء: آل عمران - آية ١٨١ وقالوا: يد الله

الجاد للزاني لم يستعمل كلمة حد الزنا وكذلك حين تحدث عن جريمة السرقة أو القذف أو القتل.. ويمكن مراجعة ذلك في القرآن.

* وهذا يؤكد على ذلك الفارق الجوهري بين دين الله الحق ونوعيات الدين للبشر في عصورهم المختلفة.

فأله تعالى يلز الدين خالصاً نقياً للسمر بالناس والرفق بهم، أما البشر فهم حين يتدخلون فإنهم يضعون بصماتهم على الدين فظهر تلك الفجوة بين الدين الحق وتدين البشر، ويضع البشر صورة قانونية تشريعية للدين الذي يمارسونه، ويقوم الفقه بذلك المهمة، وطبعي أن يحدث الاختلاف في نوعيات الدين فتختلف المذاهب، وطبعي أن تتأصل الفجوة بين مذاهب الفقه والتشريع القرآني الأصول لأن مذاهب الفقه تتأثر بالظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية لصاحب المذهب وأتباعه..

ولذلك ليس غريباً أن يخترع الفقه مدلولات جديدة لم يذكرها تشريع القرآن، وليس غريباً أن يخترع عقوبات تخالف تشريعات القرآن ومطها ما اصطالحوا على تسميته بحد الردة..

* وقيل أن تعرض لموقف التشريع القرآني من «حد الردة» نبدأ بموقف

مغلولة - المائدة - آية: ٦٤، وقال مشركو مكة وهم يرفضون إعطاء المصدقة: «نأطعم من لو يشاء الله أطعمه - يس - آية ٤٧،

أثبت القرآن هذه الأقوال ولم يصادرها، فصارت مع الرد القرآني عليها ضمن آيات القرآن التي يتعبد المسلم بتلاوتها.

«ومن الطبيعي أن يرد القرآن - كلام الله العزيز - على الأقوال التي تخالف دين الله تعالى، وهذا حق الله تعالى، ليس فقط لأنه تعالى هو رب البشر وخالقهم وصاحب الدين الحق ولكن لأنه أيضاً تعامل مع البشر بمطلق العدل، فقد أعطاهم حرية الإيمان وحرية الكفر، وحرية إعلان الكفر وحرية العيب في الذات الإلهية العلية والتقول على الله تعالى، وفي مقابل ذلك فإن من حقه أن يصفهم بالكفر والعصيان وأن يرد على افتراءاتهم وأقوالهم وينفي عن ذاته العلية اتخاذ الولد والشريك، تلك قضايا تخصه جل وعلا، ومن حقه الرد عليها..

«لأن عدل الله تعالى يتجلى في التعامل مع طوائف البشر.. فحين يحكم بالكفر فإنه تعالى يضع حسيثات الاتهام وأسباب الوصف فيقول مثلاً: «لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم، «لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة ق - آية: ٧٢، ٧٣،

فالحكم من الله ليس عاماً وإنما هو خاص بمن يقول ذلك القول، وفي الوقت نفسه فإن الذي يؤمن بالله واليوم الآخر ويعمل صالحاً من المؤمنين واليهود والنصارى والصابئين فهو من أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون، يقول تعالى «إن الذين آمنوا والذين هادوا والنجاري والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون - الأنعام - آية: ٦٩،

أى أن الله تعالى ليس منحازاً لأحد، فمن يؤمن بالله تعالى واليوم الآخر فهو من أولياء الله أصحاب الجنة، ومن يجعل لله ولداً أو يجعل لها مع الله فإن الله تعالى يحكم عليه بالكفر..

وذلك هو ما يخص الله تعالى، فهو صاحب الدين وهو مالك يوم الدين وهو الذي يرد على البشر إن أحسنوا في العقيدة أو إن أسأوا فيها

«لأن الله تعالى لم يسط أحدًا من البشر الحكم على الآخرين بالكفر، بل أمر الله تعالى المؤمنين بأن يكون حوارهم بالحكمة والموعظة الحسنة وعدم تركية النفس وعدم اتهام الغير.. مع تأجيل الحكم إلى الله تعالى يوم القيامة وذلك ما كان مأموراً به خاتم النبيين.. عليهم السلام..

«ونأخذ أمثلة قرآنية:

فالله تعالى يأمر بأن يكون الجدل مع أهل الكتاب بالتي هي أحسن، يقول تعالى «ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم - وإلهنا وإلهم واحد. ونحن له مسلمون - يس - آية: ٢٩،

فالجدل مع أهل الكتاب ممنوع إلا إذا كان بالتي هي أحسن.. أى كان نقاشاً موضوعياً بالحجة دون إساءة، أما «ولا تظلموا» فلا جدال معهم حتى لا يتطور الأمر إلى إساءات متبادلة، والله تعالى نهى عن الجدل الذي ينتهى إلى إساءة، ويقول «ولا تسبوا الذين يدعون من دون الله فيسبوا الله عدواً بغير علم - الأنعام - آية: ١٠٨، وعن الظالمين - أو بغيرهم من المتعصبين - يقول تعالى للذي «وإن جادلوك قل: الله أعلم بما تعلمون، الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون - الحج - آية: ٥٥، أى أنه لا مجال للجدل العقيم مع المتعصب،

والأفضل الإعراض عنه وذلك شأن المؤمن دائماً، يقول تعالى في حال المؤمنين مع المتعصبين المتحيزين الظالمين «وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه وقالوا لنا أعمالنا ولكم أعمالكم سلام عليكم لا نبتغي الجاهلين - القصص - آية: ٦٨،

وبالمناسبة فتلك الآية الكريمة نزلت في مؤمنى أهل الكتاب ونزلت مثلاً لكل مؤمن في الحوار أو في الجدل بالتي هي أحسن ونعاشي الجدل مع المتعصبين.

ولذلك فإن الجدل بالتي هي أحسن هي سمة الحوار بين المؤمنين بالقرآن ومؤمنى أهل الكتاب وذلك معنى قوله تعالى «ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم،

وهى لا يقع المسلم في اتهام أهل الكتاب بالكفر فإن القرآن يفرض صيغة الحوار فيقول تعالى «وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم وإلهنا وإلهم واحد ونحن له مسلمون، أى نؤمن معاً بالإله الواحد ونؤمن بما أنزل إليكم وما أنزل إلينا، ونحن لله مسلمون، ولم يقل مثلاً «وأنتم كافرين» لأنه ممنوع اتهام المسلم لغيره بالكفر..

«ولم يأت الأمر مثلاً بأن يستشهد المؤمن في حوار مع أهل الكتاب بما قاله رب العزة عن أولئك الذين قالوا إن الله تعالى ثالث ثلاثة أو إن الله هو المسيح ابن مريم.. لأن ذلك هو قول الله تعالى ذاته في الرد عليهم، أما نحن فما علينا إلا أن نلجأ بالتي هي أحسن ونزج الحكم في العقائد إلى يوم الدين يوم الحساب أمام الله تعالى..

«وقد تحدثت سورة آل عمران عن ميلاد عيسى عليه السلام وبعثته ثم سألت: «ذلك نخلوه عليكم من الآيات والذكري الحكيم. إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن

نصر حامد أبو زيد



فيكون . الحق من ربك فلا تكن من الضالين - آل عمران - آية: ٥٨ - ٦٠ ،

وبعد ذلك التوضيح عن بشرية المسيح عليه السلام ورسالته فإماذا يكون موقف النبي إذا جاء أهل الكتاب يجادلونه؟ هل يتهمهم بالكفر؟ هل يرميهم بالضلال؟ هل يتوعدهم بالجهنم؟ ..

تعالوا بنا نقرأ الآية التالية لنعرف الإجابة في تلك السورة الضنية التي نزلت في عصر قوة المسلمين وشيكتهم «فمن حاكك فيه من بعد ما جاءكم العلم فقل: تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا ونفوسكم ثم نبهل فنبهل لعلنا نؤذي الكافرين» - آل عمران آية: ٦١ ،

أى من جادلك في طبيعة المسيح من بعد ما جاءك فيه من العلم القرآني فادعهم إلى المباحلة، أى الاحتكام إلى الله تعالى في الدنيا، بأن يخرج الفريقان معهم الأبناء والنساء ويتهلون إلى الله تعالى أن يلعن الكاذب منهم.. لم يقل القرآن للنبي إذا جادلوك فاحكم عليهم بالضلال والكفر ودخول الجحيم.. ولكن أبسط إلى الله لكي تكون اللعنة من نصيب الكاذب من الفريقين، ومن الطبعي أن كل فريق يعتقد الصدق في نفسه ..

أى أنه تصعيد وتأجيل للحكم إلى رب العزة لأنه وحده هو الذي يحكم بالكفر أو بالإيمان على عبادة البشر، أما النبي نفسه فلا يملك أن يحكم بكفر أحد.

* والقرآن الكريم في دعوته لأهل الكتاب يضع أسلوب الحوار الدافئ الذي يجب على المسلمين اتباعه، ويقول تعالى للنبي: «قل: يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم. ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله. فإن تولوا فقلوا أشهدوا بأننا مسلمون» - آل عمران - آية: ٦٤ ،

والأهم، والله تعالى يقول «والله أعلم بإيمانكم بعضكم من بعض» - النساء آية: ٢٥ ،

أما نحن البشر فإذا كنا ندعى الإيمان حقاً فيجب أن نلتزم بأوامر الله تعالى في أن نقول للناس حسناً «وقولوا للناس حسناً» - البقرة آية: ٨٣ ،

وإن نجادلهم بالنبي هي أحسن، وهل هناك أروع من قوله تعالى في آداب للدعوة والحوار: «ومن أحسن قولاً ممن دعا إلى الله وعمل صالحاً وقال إنني من المسلمين» . ولا تنسوا الحسنة ولا السيئة. ادفع بالنبي هي أحسن فإذا الذي بينك وبينه عداوة وكأنه ولي كريم - الأحزاب - آية: ٤ ،

«وقد يقول قائل: إن الله تعالى أمر رسوله أن يقول «قل أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون» أى اتهمهم بالكفر. وقال لهم «يا أيها الكافرون» .

والجواب: إن أعداء النبي في مكة كانوا يفخرون بكفرهم ولم يعتبروا ذلك الاتهام بالكفر نقیصة بأى حال، بل دأبوا على اتهام النبي بالسحر والجنون والكذب واعتبروا الإيمان بالقرآن جريمة تستوجب الإيذاء والتعذيب ..

وإن فإن قول النبي لهم «يا أيها الكافرون ليس فيه إساءة لهم بل هو خطاب لهم بما يحبون وما يفخرون، والسهم أن فحوى الخطاب تقر حرية العقيدة في آيات السورة التي تنتهى بقوله «لكم دينكم ولي دين»

«الأهم من ذلك هو آداب الحوار مع أولئك الذين كانوا يفخرون بكفرهم ويعتبرون الإيمان بالله ورسوله وكتابه جريمة.. هل كان الله تعالى يأمر رسوله في الحوار معهم أن يتهمهم بالضلال ويحكم عليهم بدخول النار..

لنقرأ أسلوب الحوار الذي أمر الله به رسوله «قل من يرزقكم من السموات

فهذا هو الخطاب الراقى لأهل الكتاب أن ندعوهم إلى كلمة سواء نلتزم بها سوياً، أن نعبد الله وحده دون شريك وألا نتخذ كهناً وأرباباً من البشر، فإن رفضوا فلا نتهمهم بالكفر ولا نتحدث باسمهم أو باسم الله ولكن نتحدث باسمنا فقط، فنقول لهم أشهدوا إذن بأننا مسلمنا أنفسنا لله وحده ..

لم يقل: فإن تولوا فقلوا أشهدوا بأننا مسلمون وأنتم كافرون، لأنه ليس من حق المسلم اتهام غيره بالكفر وحسبه أن يعلن خضوعه لله، وحسبه شرفاً أن يكون فعلاً عند الله كذلك ..

والخلاصة أن الله تعالى هو وحده صاحب الحق في أن يقول عن بعض أهل الكتاب «لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح بن مريم»

وهو وحده تعالى صاحب الحق أن يقول عن أهل الكتاب «ليسوا سواء من أهل الكتاب أمة قائمة يتلون آيات الله أناء الليل وهم يسجدون. يؤمنون بالله واليوم الآخر ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويصارعون في الخير وأولئك من الصالحين» - آل عمران - آية: ١١٣ - ١١٤ .

الله وحده هو الذي «يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور» وهو الأعلم بحقيقة الإيمان عند الأفراد والطوائف

شيئاً، يريد الله ألا يجعل لهم حظاً في الآخرة ولهم عذاب عظيم: البقرة - آية: ٧٦

- إن المرتد لا يمكن أن ينصر الله شيئاً، ويكفي ما سيثله من عذاب القيامة إذا مات على كفره، وبعض المنافقين كان يترقب في كفره إلى درجة التآمر على النبي وعلى المؤمنين في أوقات الحروب، ومع ذلك فإن النبي لم يعذب لهم محاكم تفتيش، يقول تعالى عن تأمرهم على النبي (ويقولون طاعة فإذا برزوا من عندك بيت طائفة منهم غير الذي تقول والله يكتب ما يبيتون). فاعرض عنهم وتوكل على الله وكفى بالله وكيلاً: النساء - آية: ٨١

كانوا يقدمون للنبي فروض الطاعة والولاء ويدخلون عليه في مظهر الطاعة فإذا خرجوا من عنده تأمروا عليه وكذبوا عليه وتقولوا عليه ما لم يقل، والله تعالى الذي يخبر رسوله بمؤامراتهم يخبره أيضاً بأنه يسجل عليهم تأمرهم ويكتب عنده أقوالهم ويأمر النبي بالإعراض عنهم وأن يتوكل على الله وكفى بالله وكيلاً، لم يقل له ربه أقم لهم محاكم تفتيش واحكم عليهم بالردة والقتل والخيانة المظلمة..

- وكانوا يتآمرون على المسلمين والنبي في الوقت العصيب، وقت المعارك مع المشركين، يتأرجحون في الولاء بين المسلمين والمشركين، وتلك خيانة عظمى، وينضمون للغالب أو يظهرون بذلك، يقول تعالى عنهم (الذين يقرصون بك فإن كان لكم فتنع الله قالوا ألم تكن معكم وإن كان لكافرين نصيب قالوا ألم نستحوذ عليكم ونمنعك فالله يحكم بينكم يوم القيامة. وإن يجعل الله للكافرين على المؤمنين سبيلاً النساء - آية: ١٤١

يقول الله تعالى للنبي وللمؤمنين معه عنهم (فالله يحكم بينكم يوم القيامة) أى تأجيل الحكم إلى يوم القيامة، لأنه ليس

وذلك هو واقع الإسلام.. لا مجال فيه للترياب والكهنوت والوسائط أما واقع المسلمين التاريخي فقد عرف تقديس الأولياء والطماء والأئمة، وأصبح من المقرر أن انتقادهم يعبر هجوماً على الإسلام، وتلك عقيدة الكهنوت نفسها الذين يعتبرون أنفسهم وأئمتهم أنهم هم المملكون للدين والمتكلمون باسمه. ولذلك فإنه من الإنصاف للإسلام أن نبرأه من أعمال المسلمين التي تخالف كتاب الله العزيز.

* والخطورة في وجود الكهنوت أنه حين يحكم بكفر إنسان يقوم له محاكم تفتيش ويحكم عليه بالقتل.. وتلك مخالفة أخرى لتشريع القرآن فالنبي نفسه لم يحدث أن أقام محاكم تفتيش للمنافقين في المدينة وقد كان فيها الحاكم للطاعة، وكان المنافقون يمثلون المعارضة السياسية والدينية، وكانوا يتآمرون عليه في أوقات السلم وأوقات الحرب، بما يستوجب في الدولة الديمقراطية أن يحاكموا بينهم قد تصل إلى درجة الخيانة العظمى،

ونأخذ أمثلة من القرآن الكريم لموقف النبي من المنافقين والمشركين

- كان بعضهم يسارع إلى الردة والكفر ويحزن الرسول لذلك ولكن لم يكن له أن يحاكمهم أو يقيم عليهم حد الردة أو يعذب لهم محاكم تفتيش. كان يكفي بالحدن ويقول له ربه يا أيها الرسول لا يحزنك الذين يسارعون في الكفر من الذين قالوا آمنا بأنفسهم ولم يؤمن قلوبهم: المائدة - آية: ١٠٦

وطمأننته ربه بأن أولئك الذين يسارعون في الكفر والردة لن يكون لهم حظ في الآخرة وذلك وكفى في عقابهم ويغنى عن اضطهادهم في الدنيا، يقول تعالى لرسوله «ولا يحزنك الذين يسارعون في الكفر أنهم لن يضروا الله

والأرض؟ قل لله وأنا وإياكم لعلى هدى أرفى ضلال مبين، لم يأمره - وهو رسول الله - أن يقول للمشركين «أنا على هدى وأنتم في ضلال مبين». وإيضاً أمره أن يقول أحسنا على هدى ولآخر على ضلال.

وتقول الآية التالية «قل لا تسألون عما أجرمتنا ولا نسأل عما تعملون، لم يقل: لستم مسؤولين عن إجرامنا ولنا مسؤولين عن إجرامكم»

بل نسب الإجرام لنفسه - وهو النبي - ولم ينسب إلى المشركين إلا مجرد العمل.. إلى هذا الحد بلغت آداب الحوار حتى مع المشركين المعاندين، وتقول الآية التالية «قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بالحق وهو الفتاح العليم - سبأ - آية: ٢٤، أى يزيل الحكم بينهم ويبيح إلى لقاء الله تعالى يوم القيامة

* وذلك بالنسبة للنبي في حوار مع المشركين..

فلم يكن من خصائص النبي أن يتهم أعداءه بالكفر.. وبالتالي فلم يكن من خصائصه أن يتهم مسلماً بالكفر.

ومن الطبيعي أن من يتهم غيره بالكفر يضع نفسه فوق النبي، بل ويتفحص الدور الإلهي الذي هو لله وحده..

ومن طبيعة الكهنوت أن يدعى المتحدث باسم الله، ولذلك فإنه حيث يوجد الكهنوت يوجد اتهام الآخرين بالكفر وتوجد محاكم التفتيش، وتوجد صكوك الغفران، وليس في الإسلام كهنوت، ولنتذكر أن الله تعالى دعا أهل الكتاب لبني الكهنوت حين قال «قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم. ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون».

نصر حامد أبو زيد



هناك مجال في دولة الإسلام الحقيقية لأى نوع من محاكم التفتيش وليس هناك فى تشريع الإسلام الحقيقي ما يعرف بحسد الزينة.. وإلا كان النبى أول من يطبقه وأول من ينفذه فى المنافقين الذين قال عنهم رب العزة (إن المنافقين فى الدرك الأسفل من النار ولن تجد لهم نصيراً) - النساء - آية: ٨١،

* إن تأجيل الحكم إلى يوم القيامة فيما يخص العقائد وحقوق الله تعالى من الأمور المقررة فى القرآن، ومن أهم خصائص العقيدة الصحيحة فى الإيمان بالله تعالى واليوم الآخر..

وذلك ما نزلت به الرسالات السماوية وقاله الأنبياء والمرسلون، وأخبر به رب العزة فى القرآن الكريم..

- لقد قال الله تعالى لمعيسى عليه السلام «يا عيسى إني متوفيك ورافعك إلى ومطهرك من الذين كفروا وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة، ثم إلى مرجعكم فأحكم بينكم فيما كنتم فيه تختلفون - آل عمران - آية: ٥٥،

فإن الله تعالى هو الذى سيحكم بين النصارى فى اختلافاتهم الدينية يوم القيامة، ولو آمنوا بذلك لما عرف تاريخ العصور الوسطى إقامة محاكم التفتيش وحرق المتهمين بتهمة الهرطقة..

- والله تعالى يقول عن اليهود «إنما جعل السبت على الذين اختلفوا فيه وإن ربك ليحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون - المائدة - آية: ١٢٤،

فالحكم لله تعالى يوم القيامة فيما يخص اختلافات اليهود فى السبت وغيره.

ومشركو قريش وغيرها كفروا بالقرآن ومروءد محاكمتهم يوم القيامة الذى هو (يوم الدين) حيث يكون الملك لله وحده، وهو تعالى وحده صاحب الدين ومالك

وإذا استوعب المؤمن هذه المعانى. ألس بالاشفاق على الذى يغويه الشيطان ويوقعه فى الضلال، لذلك فإن الله تعالى بأمر المؤمنين بالغفران لمن يضل، ويقول تعالى «قل للذين آمنوا ليغفر الله لذنوبهم» لا يرجون أيام الله ليغزى قوماً بما كانوا يكسبون. من عمل صالحاً فلنفسه ومن أساء فعليها ثم إلى ربكم ترجعون - الجاثية - آية: ١٤،

والمؤمن إذا تفكر فى العذاب الذى ينتظر الضالين فى الآخرة تحول إشفاقه عليهم إلى صفح وغفران، إذ يكفيهم ما ينتظرهم من هول يوم القيامة، ولن يفكر بتأني أو اضطهادهم أو محاكمتهم، يقول تعالى «ولن الساعة لأتية فاصبح الصفح الجميل - الحجر - آية: ٥٨،

فالساعة آتية وفيها يوم الحساب، وما عليك إلا أن تصفح، وليس مجرد الصفح، بل الصفح الجميل..

فأين ذلك السمو من دعاء محاكم التفتيش!!؟

وبعض من يصيبهم الحماس الدينى يهتف متهماً الآخرين بالكفر، بل ربما يرفع هتافه للسماء، وكان ذلك يحدث وقت نزول القرآن كما يحدث الآن، ونزل القرآن يرد «وقيل يارب إن هؤلاء قوم لا يؤمنون. فاصفح عنهم وقل سلام. فسوف يعلمون - الزخرف - آية: ٨٨،

فالرد عليهم أن نقول لهم سلام عليكم، وأن نصفح عنهم، فسوف يعلمون يوم القيامة..

* إن محاكم التفتيش على عقائد الناس وخطرات نفوسهم شيء فوق طاقة البشر ولذلك فهي دائماً محاكم ظالمة، وليس فقط فى أنها اعتدت على خصوصيات الله تعالى وتفرده وحده بالحكم فى العقائد، وليس فقط فى أنها تخالف شرع الله تعالى فى تأجيل للحكم

يوم الدين، ولذلك يقول تعالى عن الكافرين بالقرآن «ولا يزال الذين كفروا فى مرة منه حتى تأتاهم الساعة بغتة أو يأتيهم عذاب يوم عظيم. الملك يومئذ لله يحكم بينهم - الحج - آية: ٩٥،

وكانوا إذا جاءوا يجادلون النبى بالنبى هي أسوأ يقول له ربه «وإن جادلوك فقل الله أعلم بما تعملون الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون - الحج - آية: ٦٨، أى تأجيل الحكم بينهم وبين النبى إلى يوم القيامة.

* ولذلك كان الله تعالى يأمر الرسول بالصبر إلى أن يأتي الوعد الحق يوم القيامة ويتحقق ما وعده ربه به وتقام المحاكمة الكبرى يوم الحساب يقول الله تعالى للنبى «فاصبر إن وعد الله حق وإنما نريتك بعض الذى نعدهم أو نتوفيك فإلينا يرجعون - النساء - آية: ٧٧،

ويقول له ربه «ولما نريتك بعض الذى نعدهم أو نتوفيك فإلينا مرجعهم ثم الله شهيد على ما يفعلون - يونس - آية: ٤٦، الجديد فى هذه المحاكمة الكبرى إن الله تعالى هو الشهيد على ما يفعلون وهو الوكيل - أى يعتمد عليه - المؤمنون، وكفى به تعالى شهيداً وكفى به تعالى وكيلاً..

فى اختلاف العقائد إلى يوم الدين ولكن لأنها أيضاً أفحمت فى مجال السرائر وما تخفيه الصدور..

فبالله وحده هو الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور، وذلك ما قاله رب العزة فى الحديث عن المحاكمة الكبرى يوم القيامة أو التلاقى ويلتزم يوم التلاقى يوم هم بارزون لا يخفى على الله منهم شيء لمن الملك اليوم لله الواحد القهار. اليوم نهزى كل نفس بما كسبت لا ظلم اليوم، إن الله سريع الحساب، أنذرهم يوم الأزفة إذ القلوب لدى الحناجر كاظمين، ما للظالمين من حميم ولا شفيع يطاع، يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور، والله يقضى بالحق والذين يدعون من دونه لا يقصرون بشيء، النماء: آية: ١٥ - ٢٠، يوم التلاقى، هو يوم لقاء الله تعالى، يوم يقوم الناس لرب العالمين، أى يوم القيامة، فى ذلك اليوم يبرز الناس لقاء الله حيث لا يخفى على الله منهم شيء، وحيث يتحقق أن الملك لله وحده، وحيث تبرز كل نفس بما كسبت، وحيث لا ظلم لأن الله وحده هو الذى يقضى بالحق وهو الذى يعلم الغيب.

• إن من خصائص هذا اليوم الأكبر أن الله تعالى يحاسب الناس على سرائرهم، يقول تعالى (يوم تبنى السرائر - الطارق: آية: ٩) أى يوم يمتحن الله ما فى السرائر..

ويقول عما تخفيه الصدور وإن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه معلوماً - الإسراء: آية: ٣٦.

هذا تكون المحاكمة عادلة لأنها تعلم السرائر وما تخفيه الصدور، وذلك ما اختص الله تعالى به ذاته، وحرم منه رسوله خاتم النبيين الذى لم يكن يعلم سرائر أصحابه، حتى كان من بين أصحابه من هم أشد الناس نفاقاً، إلا أنهم مردوا على النفاق إلى درجة الإيمان،

وإلى درجة أنهم خدعوا النبى نفسه بمظهرهم المؤمن، والله تعالى يقول للنبي والمؤمنين ومن حولكم من الأعراب منافقون ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم - التوبة: آية: ١٠١، قال تعالى للنبي عن أولئك الذين (مردوا على النفاق) (لا تعلمهم) لأن علم السرائر من خصائص الله تعالى علام الغيوب.

• أما الكهوت فيرفع نفسه فوق الأنبياء حين يدعى علم السرائر والغيوب ويضع نفسه فى مقام رب العزة حين يحاكم باسم الله تعالى - زورا وبهتانا - من يخالفه فى العقائد.. إن الله تعالى يقول للنبي (لا يحزنك الذين يسارعون فى الكفر إني لن يصروا الله شيئا. يريد الله ألا يجعل لهم حظا فى الآخرة، ولهم عذاب عظيم - آل عمران: آية: ١٧٦)

أى أن الله تعالى يجعل قضية الإيمان والكفر من اختصاص الله تعالى وليست خصائص النبي، فليس على النبي إلا التبليغ والإنذار والتبشير.. فإذا حزن لأن القضية تخص الله تعالى ولأن أولئك الذين يسارعون فى الكفر لن يصروا الله شيئا، ولأن الله تعالى يريد أن يحزمهم من الجنة ويريد أن يعاقبهم بالنار..

إن الله تعالى يقول للنبي (فذكر إنما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر، إلا من تولى وكفر فيعذبه الله العذاب الأكبر. إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم - الفاشية: آية: ٢٦)

• إن السيطرة على عواطف الناس ومعتقداتهم فوق طاقة النبى نفسه، لذلك قال الله تعالى (لست عليهم بمسيطر) والدليل الواضح على ذلك أن سيطرة النبى على المدينة سياسياً لم تكفل له السيطرة الدينية على كل سكانها فكان

منهم المنافقون، بل إن المؤمنون فى المدينة تألفوا واجتمعوا حول النبى بإرادة الله تعالى وتبديره وليس بجهد النبى وإمكاناته، يقول تعالى (وأنف بين قلوبهم لو أنفقت ما فى الأرض جميعاً ما أنفقت بين قلوبهم ولكن الله ألف بينهم - الأنفال: آية: ٦٣) إن الذى يستطيع التحكم فى القلوب هو الله جل وعلا.. وقد شاء رب العزة أن يترك القلوب حرة فى أن تؤمن أو أن تكفر، فى أن تطيع أو أن تمص، فى أن تعبد أو تترك ومع النبى من أن يعطى فى حماسة للدعوة فيقع فى إكراه الناس على الإيمان، فقال تعالى للنبي (ولو شاء ربك لآمن من فى الأرض كلهم جميعاً، فأنت تترك الناس حتى يكونوا مؤمنين، وما كان لنفس أن تؤمن إلا بإذن الله - يونس: آية: ٩٩) ولذلك فإن محاكمتهم وعقابهم من شأن الله تعالى وحده ومن حق الله تعالى وحده وذى يقتضيه لنفسه ذلك الحق الإلهى فقد جعل نفسه إلهاً مع الله مع أنه لا إله إلا الله.

• التاريخ يثبت أن محاكم التحقير واضطهاد المخالفين فى العقيدة يأتى دائماً فى المصهور الذى يسيطر عليها الكهوت وتقديس البشر من الأئمة الأوياء والأخبار والرهبان، بينما ينعدم ذلك فى عصور الدين الصحيح..

فى عصر الرسول والخلفاء الراشدين لم يعرف المسلمون محاكم للفتيش أو حد الرمة المزعوم.. مع أن الدولة البيزنطية كانت تضطهد الأقباط المصريين وتقيم لهم محاكم للفتيش بسبب الخلاف فى طبيعة المسيح عليه السلام، لذلك الذى ترحيب المصريين بالفتح الإسلامى الذى أنقذهم من اضطهاد الرومان الدينى..

ثم ما لبثت العدوى أن انتقلت للمسلمين فى عصور الاستبداد والخلفاء غير الراشدين فعرف المسلمون محاكم

دين الإسلام قبلت توبته ولا أقبح عليه الحد..

ويقول (وقدر بعض العلماء هذه الفترة بثلاثة أيام وترك بعضهم تقدير ذلك مع تكرير التوجيه والنقاش حتى يغلب على الظن أنه لن يعود إلى الإسلام، حينئذ يقام عليه الحد، وقيل يجب قتله في الحال..^(١)).

وقد جعلوا السبب الموجب للاتهام بالردة مائعاً غير محدد يسهل تفسيره حسب الهوى، وهو إنكار المعلوم من الدين بالضرورة، (والمعلوم من الدين بالضرورة) مصطلح فقهي متأخر غير محدد وغير متفق عليه، ولم يعرفه عصر الرسول ولا عصر الخلفاء الراشدين ولا توجد قائمة متفق عليها بذلك المعلوم من الدين بالضرورة، في القرآن ولا توجد تلك القائمة المحددة في الأحاديث الصحيحة أو الباطلة وحتى لا توجد تلك القائمة بالمعلوم من الدين بالضرورة في كتابات الفقهاء أنفسهم.. والدليل على ذلك أن كل فقيه يضع أمثلة للمعلوم من الدين بالضرورة، مجرد أمثلة قابلة للزيادة والنقصان، ومجرد قائمة تعبر عن رأى ذلك الفقيه وعصره ومستواه وعقليته..

• الشيخ سيد سابق في كتابه (فقه السنة) أورد أمثلة للمعلوم من الدين بالضرورة يعبر فيها عن آرائه وموقفه من بعض مظاهر حياتنا السياسية، ويقول في المرتد الذي ينكر المعلوم من الدين بالضرورة والذي يستحق القتل، إنه يستحل المسحور الذي أجمع المسلمون على تحريمه ويحرم الحلال الذي أجمع المسلمون على حله، أو يعيب النبي ويسب الدين ووطن في الكتاب والسنة ويشرك الحكم بهما ويغفل القوانين الوضعية عليهما، أو يدعى الرجى، أو يلقى المصحف في القاذورات أو كتب الحديث مستهيناً بهما مستخفاً بهما.. الخ).^(٢) لم

نصر حامد أبو زيد



أو يعذبهم فإنهم ظالمون والله مافى السماوات ومافى الأرض يغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء - آل عمران - آية: ١٢٩، ولأنه لا إله إلا الله فإنه لا يتوب على البشر ولا يملك الاستغابة إلا الله وحده وبذلك أمر الله ورسوله أن يقول «قل هو ربي لا إله إلا هو عليه توكلت وإليه متاب - الرد - آية: ٢٠».

أى إليه وحده أتوب..

وذلك ماكان النبي يقول..

• أما الكهوت فيرفع نفسه فوق النبي فإذا كان النبي ليس له من الأمر شيء فلكهوت كل شيء وإذا كانت الاستغابة والتوبة على البشر ومحاسنتهم على عقائدهم لله وحده فإن الكهوت يجعل نفسه شريكاً مع الله ويمسك لنفسه حق محاكمة خصومه وحق عقابهم أيضاً تحت عنوان «استغابة المرتد».

• وفى المصنوع الذى ساد فيها الكهوت السياسى والدينى كتب الفقهاء فى استغابة المرتد، ونقل ذلك عنهم الشيخ سيدسابق فى كتابه (فقه السنة) فيقول بوجود استغابة المرتد ولو تكررت ردة ويمهل فترة زمنية يراجع فيها نفسه وتقدم وسائره وتناقش فيها فكرة فإن عدل عن موقفه ويرى من كل دين يخالف

التفتيش وحد الردة وذلك لأسباب خاصة لا شأن للإسلام بها، بل هى فى الدفاع عن مقولات الكهوت الباطلة من تقديس البشر وتسويق الاستبداد الدينى السياسى.

• إن الله تعالى لم يضع تشريعاً لمعاقبة الذين يسارعون فى الكفر بعد الإيمان لأنهم كما قال تعالى «لن يضروا الله شيئاً».

أما الكهوت الدينى والسياسى فهو يلجأ لمعاقبة الخصوم لأن أولئك الخصوم سيضرونهم شيئاً وأشياء..

والعادة أن الكهوت يقوم على أسس خرافية تنجافى العقل وتعارض الحق وتتأفى دين الله تعالى، وحيث تنعدم الحجة فالسبيل الوحيد هو استعمال القوة وبذلك يقيم الكهوت يرملاً للحساب قبل يوم الحساب ويعقد محاكم لتفتيش قبل يوم القيامة ويزعمون أنهم يحكمون باسم الله مع أنهم فى الحقيقة يغصبون حقوق الله..

• لقد وضعوا تشريعات لمحاكم التفتيش تحت عنوان «استغابة المرتد».

وأعطوا أنفسهم حق الاستغابة. مع أن التوبة لا تكون من العبد إلا إلى ربه وحده، قاله وحده هو الذى يتوب على الذائب ولم يعط الله تعالى حق الاستغابة لغيره.

إن الله تعالى يقول للمؤمنين «وتوبوا إلى الله جميعاً أيها المؤمنون - النور - آية: ٣١»، ويقول «يا أيها الذين آمنوا توبوا إلى الله توبة نصوحاً - التحريم آية: ٨٠». والله وحده هو الذى يتوب على الذنب والمؤمنين «لقد تاب الله على النبي والمهاجرين والانصار الذين اتبعوه فى ساعة العسرة - التوبة - آية: ١١٧».

وليس للنبي نفسه حق الاستغابة أو غفران الذنوب والله تعالى يقول للنبي «ليس لك من الأمر شيء أو يتوب عليهم

بلا طلب توبة منه وهو الذى كان يسمى منافقاً فى زمن النبى ولابد من قتله وإن تاب..!!

وقد يتصور القارئ أن ذلك الزنديق كافر ملحد لا يؤمن بالله ورسله وكتبه، كلا.. إنه مؤمن بالله وكتبه ورسله ولكنه مفكر صاحب رأى إلا أن خطأ الأعظم أن آراءه تخالف آراء الفقهاء وتخالف ما اعتبروه مطعوماً من الدين بالضرورة لذلك يستحق القتل حتى ولو تاب، ولأنه صاحب حجة ومعه الأدلة والبراهين فإن الكهوت الفقهي يحرمه من المحاكمة التى يفضل بها على المرتد الكافر العادى والسبب أن المرتد العادى ليست لديه حجة يخشى منها الكهوت الفقهي، أما من اتهموه بالزندقة فليدبه الحجة والبرهان ولأنهم لا يستطيعون مواجهته فى المحاكمة فلا داعى لمحاكمته والأفضل قتله سريعاً..

يقول الشيخ سيده سابق : «إن الزنديق هو الذى يعترف بالإسلام ظاهراً وباطناً (إنه هو مؤمن بالقلب واللسان وكفّف بكون زنديقاً) يقول الشيخ مستزكراً «لكنه يفسر بعض ما ثبت من الدين ضرورة بخلاف ما فسرته الصحابة التابعون وأجمعت عليه الأمة».

أى هو زنديق لأنه اجتهد وجاء بأراه جديدة تخالف المؤلف وما وجدنا عليه ثباتاً وليس مهماً إن كان معه الدليل، إنما المهم أن أكلته تخالف ما فسرته الصحابة والتابعون وأجمعت عليه الأمة..

ويقول الشيخ: «وإن الشرع كما نصب القتل جزاء للارتداد ليكون مزجرة للمرتدين فكذلك نصب القتل جزاء للزندقة ليكون مزجرة للزنادقة ونذيراً عن تأويل فاسد فى الدين لا يصح القول به، فكل من أنكر الشفاعة أو أنكر رؤية الله تعالى يوم القيامة أو أنكر عذاب القبر وسؤال المنكر والنكير وأنكر الصراط

أنه اتهام مطاط وليس محدداً ببند محينه مطومة للكافة لا تقبل الزيادة والنقصان والإضافة والحذف، ليس ذلك هو وجه الخطورة الوحيد.

ولكن يضاف إليه أن مفردات الاتهام نفسها قابلة أيضاً للتفسير والتأويل والمط حسب الهوى..

فالشيخ سيده سابق يقول مثلاً، إن المرتد هو الذى يطعن فى الكتاب والسنة، وذلك اتهام مطاط فى حد ذاته ففى القرآن الكريم قضايا فكرية وكلامية اختلف فيها المسلمون ولا يزالون مثل قضية الاستواء على العرش ورؤية الله والتقاء والفقر وكل فريق يستشهد بما يؤيد وجهة نظره من القرآن وكل فريق يمكن أن يتهم الآخر بأنه يطعن فى الكتاب.

وبالنسبة لدلول السنة فهو أكثر غموضاً، فأزمة الحديث كل منهم جمع وصحح من الأحاديث ما اعتبره سنة الرسول وكلهم مختلفون ثم جاء من بعدهم فكانوا أكثر اختلافاً وذلك يعطى كل فريق الحجة فى أن يتهم خصومه بأنهم يطعنون فى السنة، وبالتالي يقيم لهم محاكم التفتيش، وقد امتلأ تاريخ المسلمين فى العصرين العباسي والمملوكي بمئات من محاكم التفتيش والتكفير، وانغمست فيها السلطات الحاكمة حسب توجهاتها السياسية والفكرية وكان الفريق المسيطر يتهم غيره بالزندقة ويحاكمه ويدينه بهذه التهمة.

• بل إن تلك الخصومات الفكرية بين المسلمين جعلتهم يرون تطبيق حد الردة على الزنديق دون إعطائه فرصة المحاكمة حتى لا يتمكن من الدفاع عن نفسه وتبیین حجته، أى يحرمونه من الاستقامة!!

ويقول كتاب (الفقه على المذاهب الأربعة) بقتل الزنديق بعد الإطلاق عليه

يكن من بنود المعلوم من الدين بالضرورة فى العصور السابقة وفى كتابات الفقهاء السابقين تفضيل الحكم بالكتاب والسنة على القوانين الوضعية، لأن تطبيق الشريعة لم يكن شعاراً سياسياً فى العصرين العباسي والمملوكي،

أى أن الشيخ سيده سابق جاء بمطوم جديد من الدين بالضرورة لم يعرفه الفقهاء السابقون، لأن عصر السيد سابق يوجع بحركة علمانية تتخذ موقفاً من دعوة التيارات الدينية لتطبيق الشريعة، حينئذ نفهم لماذا يهدم الشيخ بعد الردة لأنهم أنكروا مطوماً من الدين بالضرورة إذن فقامت المعلوم من الدين بالضرورة هى فى الحقيقة قائمة تزيد وتقص حسب الأحوال وحسب رأى كل فقيه وكل عصر، تبدأ من الإلحاد والكفر لتشمل إلقاء كتب الحديث فى القاذورات، كما قال الشيخ سيده سابق أو إلقاء كتب الفقه أيضاً كما يقول كتاب «الفقه على المذاهب الأربعة» الذى يصنف أن البصاق على كتب الفقه أو تلطعها بها من مسوغات الإتهام بالردة وبالتالي القتل لو كان البصاق طاهراً!!

ينبى أن بعض الناس جعل من الدين مملكة خاصة به يريد أن يفرض به رأيه وكتبه على الناس، وإن أعرضوا هددهم بمحاكم التفتيش والقتل..

وليس عجيباً بعد هذا أن يتصنع المشروع للمقدم لمجلس الشعب لتطبيق الشريعة الإسلامية حد الردة ويصنع تعريف حد الردة بأنه إنكار ما هو معلوم من الدين بالضرورة.. ويظل ذلك المفهوم المطاط سيفاً على رقبة كل من يخالف الفقهاء، إلا أن المشروع كان كريماً مع الصحابة فأعطى ثلاثين يوماً لاستجابة المرتد قبل قتله..

• إلا أن حظوة الاتهام بإنكار المعلوم من الدين بالضرورة لا تتوقف على مجرد

نصر حامد أبو زيد



هذا الغراب فأورى سوءة أخى؟ فأصبح من اللادامين،

إن محور هذه القضية يتركز في قوله تعالى عن القاتل «فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين»، وبمعنى آخر، إن التركيز هنا ليس على جريمة القتل فحسب، بل على ما هو أخطر من القتل وهو الإفتاء بالقتل ظلمًا، أو تشريع القتل لنسب لانتسحق القتل.

والتعجب القرآني هنا بالغ الدلالة وهو «فطوعت له نفسه قتل أخيه، أى أباحت وشرعت وأصدرت فتوى بقتل أخيه، وبعد ذلك التشريع جاء التنفيذ فقطه..» وعندها كانت النتيجة «فأصبح من الخاسرين»!!

• ولأن محور القصة في التنبيه على خطورة الإفتاء بالقتل ظلمًا فإن الله تعالى بعد أن ذكر القصة انتقل مباشرة إلى الهدف منها فقال «من أجل ذلك كتبنا على بنى إسرائيل أنه من قتل نفسًا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعًا ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعًا» - المائدة - آية: ٣٢، ٣٣.

«من أجل ذلك» أى من أجل ما سبق في القصة من استباحة ابن آدم قتل أخيه الذى لا يستحق القتل.

«كتبنا على بنى إسرائيل، أى فرصنا في التشريع في التوراة».

«أنه من قتل نفسًا بغير نفس، أى من قتل نفسًا لم ترتكب جريمة قتل أو قتل نفسًا خارج القصص، وذلك هو المعنى الظاهر..»

«أو فساد في الأرض، والفساد في الأرض هنا وصف لجريمة قتل النفس غير المسحقة للقتل، لذلك جاءت كلمة «فساد» مجرورة بالكسر..»

فكأنما قتل الناس جميعًا، وهنا نفق أمام مشكلة كيف يكون قتل نفس واحدة

يقول تعالى «وانزل عليهم نبأ ابنى آدم بالحق إذ قرأ قرآنًا فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلك قال إنما يتقبل الله من المتقين لمن بسطت إلى يدك لتقتلنى ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين».

كان مفهوم القتل وإزهاق النفس مطعون لدى الأخوين، وكان مفهوم الخطأ في القتل للنفس البشرية مطعونًا أيضًا خصوصًا لدى الأخ الضحية الذى أثر عدم الدفاع عن نفسه لأنه يضاف الله رب العالمين وقال لأخيه «إني أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين».

ولم يكن إثم القتل وذنبه بعيدًا عن عقل الأخ المعتدى، لذلك فإنه بعد أن هدد أخاه بالقتل ليث فجرة متعمدا ثم أصدر فتوى بأن يقتل أخاه، أو بتعبير القرآن «فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين»، ولأنها أول جريمة قتل في التاريخ ولأن آدم أباهما كان لا يزال حيًا لم يمض بعد، ولأن جثة القتيل كانت أول جثة في تاريخ البشر فإن الله تعالى بعث غرابًا يعلم القاتل كيف يدفن جثة أخيه القتيل، فبعث الله غرابًا يبحث في الأرض ليريه كيف يورى سوءة أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل

والعصاف سواء قال لا أئق بهؤلاء الرواة أو قال أئق بهم لكن الحديث مؤول ثم ذكر تأويلًا فاسدًا لم يسمع من قبله فهو الزنديق، وقد اتفق جمهور المتأخرين من الحنفية والشافعية على قتل من يجرى هذا المجرى، (٣).

إنها قضايا خلافية، اختلف فيها المسلمون - ولا يزالون - اختلفت المعزلة والحذالة حول رؤية الله وخلق القرآن واختلف الجميع في الشفاعة وعذاب القبر وسؤال القبر، وفي قضايا الخلافية يعزز كل فريق رأيه بتأويل الآيات ووضع الأحاديث ومهاجمة أدلة الطرف الآخر.. وهكذا كان الجدل والمناظرات الفكرية في عصر ازدهار الحركة الفكرية للمسلمين، فلما جاء عصر الجمود والتقليد أراح الفقهاء المتأخرون أنفسهم من عناء الجدل والبحث وأقاموا جدارًا اسمه (المعلوم من الدين بالضرورة) ورفعوا سلاح التكفير والانتهام بالزندقة والقتل ضد كل من يحاول الاجتهاد والتفكير ونام الفقهاء المتأخرون تحت جدار المعلوم من الدين بالضرورة ولا يزالون نائمون..

• أفترأى أيها الناس...

فأعظم الظلم أن تقتل النفس التى حرم الله قتلها ثم ننسب ذلك لله تعالى..

ثالثًا

موقف القرآن من الفتوى بقتل النفس خارج القصص

• أول حرب عالمية في التاريخ حدثت بين ابنى آدم حين قتل أحدهما الآخر.. ولم يكن القتيل قد ارتكب جريمة قتل في حياته أى قتله للقاتل بدون سبب موجب للقتل..

وقد حكى رب العزة قصة تلك الجريمة الأولى في تاريخ البشر.. ومن سياق القصة نفهم المراد منها..

فالله تعالى يمنع الاعتداء ويجعل القتال في الدفاع عن الدولة فقط ضد من يهاجمها «وقاتلوا في سبيل الله الذين يقتلونكم ولا تتعدوا إن الله لا يحب المعتدين - البقرة - آية: ١٩٠،

وجاء تشريع القصاص في القواعد الأصولية للقتال في قوله تعالى «الشهر الحرام بالشهر الحرام والحرمات قصاص» فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم واتقوا الله واعلموا أن الله مع المتقين - البقرة - آية: ١٩٤،

أي يحرم الله تعالى على المسلمين مجاوزة القصاص في حريهم مع المعتدين فإذا قتلوا من المسلمين عشرة فيحرم على المسلمين أن يقتلوا منهم أكثر من عشرة.. وذلك هو تشريع القصاص الذي هو حياة لنا ولغيرنا..

وإذا كان ذلك في تشريع القتال مع العدو الذي يهدى علينا فالأمر يكون أكثر أهمية في التعامل مع الإنسان الآمن الذي لا يرفع سيفاً، إذ لا مبرر لقتله إلا في حالة واحدة، هي أن يرتكب هو جريمة قتل ويصمم أهل القتل على القود منه أي على قتله ويرفضوا أخذ الدية.

ومن أفضح الظلم أن نحكم بقتل نفس لسبب آخر خارج القصاص ثم ننسب تلك الفتاوى الظالمة لدين الله تعالى ودين الله تعالى منها برى..

• والله تعالى جعلها قاعدة تشريعية وكررها في القرآن ثلاث مرات ليتطع بها كل من كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد، قال في الوصايا العشر في سورة الأنعام «ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق نكح وصاكم به لعلكم تعقلون - آية: ١٥١،

وقال في سورة الإسراء ضمن وصايا أخرى «ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق ومن قتل مظلوماً فقد جعلنا لوليه

المدمرة والمسامة أو كأنه أحيا الناس جميعاً..

فإنذا يصدر تلك الفتاوى الإجرامية يقتل الناس جميعاً، والذي يحاربها ويظهر بطلانها ينقذ من شرها الناس جميعاً.. ذلك معنى قوله تعالى «من أجل ذلك كتبنا على بنى إسرائيل أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً،

• وقد ذكر رب العزة ذلك التشريع الإلهي في التوراة فقال عن بنى إسرائيل والتوراة «وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس - المائدة - آية: ٤٥،

أي ليس هناك مجرر لقتل النفس إلا إذا قتلت النفس نفساً أي في القصاص..

• وفي التشريع الخاص بنا نحن المسلمين نزل تخفيف واستئذان بدو به القاتل من القتل إذا رحنى أهل القتل بالدية يقول تعالى «والأيتام الذين أمروا بكتب عليكم القصاص في القتلى الحر بالحر والعبد بالعبد والأنثى بالأنثى فمن عفى له من أخيه شيء فانياع بالمعروف وأداء إليه بإحسان ذلك تخفيف من ربكم ورحمة، فالتخفيف هو الأداء للدية بإحسان بعد عفو أهل القتل أصحاب الدم.

إن ففاعة «النفس بالنفس» نزل فيها استثناء هو إعطاء الدية أي أن القاتل لا يقتل في كل الأحوال..

ولكن قاعدة القصاص سارية سواء كانت بأن يدفع القاتل نفسه أو ماله، ولذلك يقول تعالى «ولكم في القصاص حياة - البقرة - آية: ١٧٩،

• وحتى في القتال في سبيل الله فإن القصاص هو المساعدة الأساسية لأن تشريع الله تعالى حياة للناس وعدل وإحسان.

مساوياً لقتل الناس جميعاً؟ أو بمعنى آخر لنفرض أن شخصاً قتل رجلاً واحداً، وأن رجلاً آخر قتل مليون رجل فهل يتساوى هذا وذلك في مقدار الجريمة؟ بالطبع لا..

إن فالقرآن هنا لا يتحدث عن مجرد جريمة القتل، وإنما يتحدث عن الحرية الأخطر والأفدح وهي الإفتاء بالقتل ظلماً أو بالتعبير القرآني الذئ هو محور القصة «فطوعت له نفسه قتل أخيه أي فالذئ يفتئ بقتل نفس لم تقتل نفساً أو غير مستحقة للقتل أو قُتل نفس خارج القصاص فكأنما قتل الناس جميعاً لأنه باختصار أصدر فتوى قابلة للتنفيذ والتطبيق في كل عصر وأوان وفي كل مكان أي أصدر فتوى يقتل للناس جميعاً..

ذلك أن السبب الوحيد لقتل النفس هو القصاص، أو قتل القاتل قصاصاً، وذلك حكم الله، فإذا تجاوزنا حدود الله وشرع الله وحكماً بغير ما أنزل الله فقد أصدرنا حكماً بالإعدام على الناس جميعاً، إن ففوله تعالى «أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض، لا تتحدث عن مجرد القتل ولكن عن جريمة أخطر وهي الإفتاء بقتل من لا يستحق القتل ولذلك جاء الوصف بالفساد لذلك الجريمة فقال تعالى: إنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض، ولذلك فإن تشريع القتل خارج القصاص أشد أنواع الفساد.

ثم يوضح القرآن المقصود وأنه الإفتاء الظالم وليس مجرد القتل فيقول تعالى «ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً» ومن الطبيعي أنه لا يمكن للقاتل أن يعيد المقتول للحياة، وإن فالمراد واضح وهو أن الجرم الأكبر هو الإفتاء بالقتل ظلماً ومن حارب الإفتاء بالقتل وأثبت أنه تشريع ما أنزل الله به من سلطان فإنه ينقذ الناس جميعاً من تلك الفتاوى

نصر حامد أبو زيد



رابعاً

حد الردة في ضوء السنة الحقيقية لرسول عليه السلام

«سنة الله تعالى هي سنة رسوله عليه السلام.. الله تعالى ينزل الشرع وحياً والرسول يبلغه وينفذه ويكون النبي أول الناس طاعة وإتباعاً لأوامر الله تعالى».

والله تعالى أمر النبي بأن يقول «إن أتبع إلا ما يوحى إلي - الأحقاف - آية: ٩٠، والإيمان بالرسول معناه الإيمان بكل ما نزل عليه من القرآن والإيمان بأنه أتبع ذلك الوحي وطبقه وكان أول الناس إيماناً به وتنفيذاً له..»

والرسول يوم القيامة سيترأى من أولئك الذين زيفوا عليه مالم يقل وهجروا القرآن الذي كان يتبعه النبي في حياته وقال الرسول يارب إن قومي اتخذوا هذا القرآن مهجوراً.. وكذلك جعلنا لكل نبي عدواً من المجرمين وكفى بربك هادياً ونصيراً، الفرقان - آية: ٣٠،

والذي نريد إثباته أنه ليست هناك فجوة أو أدنى تناقض بين القرآن وسنة الرسول الحقيقية فهما شيء واحد.. ومع أن هذه بداية لاتحتاج الإثبات إلا أننا في عصر يحتاج إلى إثبات الجداهيات وتأكيدها..

سلطاناً فلا يسرف في القتل إنه كان منصوراً - آية: ٣٢، أي إن الله جعل لأهل القتل المظلوم سلطاناً يمكنون به من قتل القاتل أو أخذ الدية منه، ويحذر أهل القتل من الإسراف في القتل، أي قتل شخص آخر غير القاتل، أو تعذيب القاتل عند قتله أو لقتله به..

ويقول تعالى في سورة الفرقان في حديثه عن صفات «عباد الرحمن»: «والذين لا يدعون مع الله إلهاً آخر ولا يقتلون النفس التي حرم الله إلا بالحق - آية: ٦٨،

ويلاحظ أن التعبير القرآني جاء بصيغة واحدة في تلك القاعدة القرآنية «ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق، ولا يقتلون النفس التي حرم الله إلا بالحق»..

ومعناه.. أن الله تعالى حرم قتل النفس، وتلك هي القاعدة الأساسية، والاستثناء الوحيد هو القصاص الذي نزل في كلام الله الحق الذي لا ريب فيه والذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه والذي هو تنزيل من حكيم حميد...!!

يقول تعالى من القرآن «وبالحق أنزلناه وبالحق نزل: الإسراء - آية: ١٠٥، فالحق الذي نستطيع به الاستثناء من القاعدة القائلة «ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق، هو كلام الله تعالى الحق في القرآن الحق الذي نزل بالحق أي هو القصاص. وما يناقض القرآن فهو باطل وافتراف يبرأ منه الله ورسوله، وإذا نطق ذلك الافتراء الباطل بقتل إنسان بدون وجه حق فهو الفساد في الأرض والله تعالى لا يحب الفساد..»

وسنة الرسول الحقيقية هي التطبيق العملي لتشريع القرآن ولا يمكن أن تتناقض مع القرآن، وتلك ما طبقه الرسول في تعامله مع المرتدين من المنافقين وغيرهم.

• إن القاعدة التشريعية الكلية في القرآن الكريم تقول «لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي - البقرة - آية: ٢٥٦،

ودعاة الكهوت يفهمونها فهماً خاصاً يفنون منه إلى تسويغ حد الردة للمزعم، فهم يحرفون معطاه بأن الهدف منها أنه لا إكراه على دخول الدين، أما إذا دخل الدين أي الإسلام فقد أصبح مكرهاً ومجبوراً على تنفيذ التشريعات الدينية، فإذا أراد الخروج من الدين واجهه حد الردة، وأدرك أنه محبوس في القفس..

وهذا التحريف لمعنى قوله تعالى «لا إكراه في الدين» يعني أن الله تعالى نسي كلمة في الآية «لا إكراه في دخول الدين» أي سقطت كلمة «دخول»، واكتشف العباقرة ذلك، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً، والحمد لله الذي حفظ القرآن من أي تحريف ولا كانت أصابع الكهوت قد حرفت فيه مآشيت..

إن المعنى الواضح في الآية أنه لا إكراه في الدين، في كل الدين، فلا ينبغي أن يكون هناك إكراه في دخول الدين ولا إكراه في الخروج من الدين ولا إكراه في إقامة شعائر الدين فيما يخص حقوق الله، فالله تعالى يريدك أن تعبدته بدافع من اختيارك وضميرك لا أن تصلى له بالسيط فوق رأسك، ويريدك أن تتطوع بالصدقة حباً في الله ورغبة في طاعته وليس للرياء أو خوف الإكراه، والمنافقون كانوا يقدّمون للإسقاط بهذه الطريقة وكانوا يصلون الصلوات رياء، فعنع الله تعالى النبي من أخذ الصدقة ولم يقبل صلاتهم، يقول تعالى «ومالمهم أن تقبل منهم نقضهم إلا أنهم كفوا بالله وبرسوله ولا يأتون الصلاة إلا وهم كسالى ولا يفنسون إلا وهم كارهون - التوبة - آية: ٤٥، وفي الوقت نفسه قال عن صف آخر تاب وصديق في توبته «وأخرون اعترفوا بذنوبهم خلطوا عملاً

- ويقول تعالى يحذر المؤمنين من
نساء اليهود (بأيها الذين آمنوا إن
نطعموا فريضة من الذين أنزأوا الكتاب
يردوكم بعد إيمانكم كافرين - آل عمران -
آية: ١٠٠)

ثم يقول تعالى يحببهم في الإيمان
(وكيف تكفرون وأنتم تنلن عليكم آيات
الله وفيكم رسوله ومن يعتصم بالله فقد
هدى إلى صراط مستقيم)

- ويقول تعالى يحذر المؤمنين من
محاولات المشركين لاضطهادهم وفنتهم
«ولا يزالن يقاتلونكم حتى يردوكم عن
دينكم إن استطاعوا ومن يرتد منكم عن
دينه فبعث وهو كافر فأولئك حبطت
أعمالهم في الدنيا والآخرة وأولئك
أصحاب النار هم فيها خالدون - البقرة -
آية: ٢١٧»

لم يقل «ومن يرتد منكم عن دينه
فجزاؤه القتل وحد الردة، وإنما جعل
العقاب في الآخرة إننا ظنل يحيى مرتداً إلى
نهاية حياته..

وجاء معنى الردة في القرآن كثيراً
في الحديث عن المنافقين الذين كفروا
بعد إيمانهم.

والمنافقون في عهد النبي كانوا
صنفين: منهم من صرفه الرسول
والصنف الآخر لم يعرفه إلا الله تعالى..

والصنف الآخر هو الذي أذن للنفاق
ومرد عليه وحافظ على بقاء ظهوره
وعلى شكله الإسلامي فخفى أمره على
النبي والناس جميعاً، وهذا الصنف
ترعدهم الله بحذاب عظيم ولخير أن النار
في انتظارهم لأنهم لن يبتروا، قال تعالى
«ومن حولكم من الأعراب منافقون ومن
أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم
نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون
إلى عذاب عظيم - التوبة - آية: ١٠١»
«فأله تعالى وحده هو الذي يطعمهم، وهو

في الكفر بعد الإيمان، وما كان يملك أن
يحكمهم أو يقيم عليهم حد الردة لأنه
ليس في الإسلام حد ردة..

بل إن القرآن الكريم ذكر موضوع
الردة تحديداً في أربعة مواضع ولم يجعل
فيها للمرد عقوبة يقيمها عليه الحاكم، بل
أوكل أمره لله تعالى يعاقبه في الدنيا
والآخرة.

- يقول تعالى «إن الذين ارتدوا على
أبدانهم من بعد ما تبين لهم الهدى
الشيطان سول لهم وأملى لهم، - محمد
آية: ٢٥».

أي خدعهم الشيطان.. وتقرأ الآيات
بعدما لم يتحدث عن حد الردة المزعوم فلا
تجد إلا تخويفاً لهم مما سيحدث عد
الموت «فكيف إذا توفنسهم الملائكة
يضربون وجوههم وأبدانهم - محمد -
آية: ٢٧»

وهذا يوم الحساب حين يحبط
الله أعمالهم «ذلك بأنهم فتنوا ما أسخط
الله وكرهوا رضوانه فأحبط أعمالهم -
محمد - آية: ٢٨»

أي تأجيل العقوبة لله تعالى يوم
القيامة.

- وجاءت المواضع الأخرى في
تحذير المؤمنين من الوقوع في الردة كأن
يقول تعالى «بأيها الذين آمنوا من يرتد
منكم عن دينه فسوف يأتي الله بقوم
يحبهم ويحبونه أقله على المؤمنين أعز
على الكافرين يجاهدون في سبيل الله ولا
يخافون لومة لائم: «يعنى إذا ارتدتم
فسأئى الله بكم غيركم يكونون أفضل
منكم، وذلك المعنى جاء في قوله تعالى
(وإن تسولوا يستبدل قوماً غيركم ثم
لا يكونوا أمثالكم - محمد - آية: ٢٨»).

وهذا هو كل ما هنالك.. يستبدلهم
بقوم آخرين، لأنه تعالى غنى عن
المعالمين ولو كفر أهل الأرض جميعاً قلن
يضروهم تعالى شيئاً..

صالحاً وأخر سيداً عسى الله أن يوتوب
عليهم إن الله غفور رحيم، خذ من
أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم بها -
التوبة - آية: ١٠٢» أي أخذ منهم الصدقة
لأنهم يبدلونهم عن طيب خاطر حتى
يغفر لهم الله تعالى..

* ونعود إلى قوله تعالى «لا إكراه في
الدين، الذي يمنع الإكراه في دخوله
الدين والخروج منه وإقامة حقوق الله من
المباديات، ونقول إن تحريف معنى الآية
وقصره على أنه لا إكراه في دخوله الدين
فقط كان يستوجب أن يقال فيه «لا إكراه
على الدين، فهذا يكون المعنى خاصاً
بدخل الدين فقط..

والقرآن الكريم استعمل تعبير «الإكراه
على، في قوله تعالى «ولا تكفروا فديانكم
على البغاء - النور - آية: ٣٢» أي على
الدخول في طريق البغاء..

ولو أراد الله تعالى أن يقصر الإكراه
على دخول الدين فقط لقال «لا إكراه
على الدين، ولكنه أراد منع الإكراه في
كل ما يخص الدين فقال «لا إكراه في
الدين،

والهم أن القاعدة الكلية في التشريع
الإلهي هي منع الإكراه في الدين في
دخوله وفي الخروج منه تأسيساً على
حرية البشر التي كفلها لهم الله تعالى في
الإيمان أو الكفر وتأسيساً على أنهم
سوقابلون لله تعالى يوم القيامة ليحاسبهم
على اختياراتهم..

* ومن هذه القاعدة التشريعية الكلية
تفرغت أحكام تشريعية تمكن النقليات
الدينية والسياسية في عصر نزول القرآن،
تلك النقليات التي تصاحب حركة كل
مجتمع، ونزوع أبنائه للخير والشر،
للهداية والضلال للإيمان والإلحاد،
دخولهم في الدين وارتدادهم عنه.

* لقد عرضنا لموقف النبي حين كان
يحزن بسبب أولئك الذين كانوا يسارعون

نصر حامد أبو زيد



أى كل عقابهم أن الله سبحانه عذباً
عليه فى الآخرة.

ولم يبق للبنى لهم محكمة لتفتيش ولم
يقيم عليهم حد الردة المزعوم بل كان
يستغفر لهم وينزل القرآن يخبر النبي أنه
مهما استغفر لهم فلن يغفر الله لهم،
استغفر لهم أولاً تستغفر لهم إن تستغفر
لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم ذلك
بأنهم كفروا بالله ورسوله والله لا يهدي
القوم الفاسقين - التوبة - آية: ٨٠،

أى حكم الله تعالى بكفرهم وفسقهم،
ومع ذلك كان النبي يستغفر لهم وكان
يصلى عليهم إذا ماتوا حتى نهاء الله عن
الصلاة عليهم وقال له ،ولا تصل على
أحد منهم مات أبداً ولا تقم على قبره. .

• وكانوا يحاولون إرضاء المؤمنين
وخداهم بمعسول القول مع استمرارهم
على الكفر وحرب الله ورسوله فقال
تعالى «يظفون بالله لكم ليرضوكم والله
ورسوله أحق أن يرضوه إن كانوا
مؤمنين. ألم يعلموا أنه من يحادد الله
ورسوله فإن له نار جهنم خالداً فيها ذلك
الجزى العظيم - التوبة - آية: ٦٢،

أى توعدهم الله بالخلود فى النار
لأنهم حاربوا الله ورسوله.. وذلك هو
عقابهم.

• وكانوا يؤذون النبي ويتهمون به بأنه
«ذن» أى يسمعون لهذا وذلك، وينزل القرآن
يدافع عن النبي ويتوعددهم بالعذاب الأليم
يوم القيامة.. دون أى إشارة لحكام
تفتيش أو حد الردة يقول تعالى ،وملهم
الذين يؤذون للنبي ويقولون هو أذن قل
أذن خير لكم يؤمن بالله ويؤمن للمؤمنين
ورحمة للذين آمنوا منكم والذين يؤذون
رسول الله لهم عذاب أليم - التوبة -
آية: ٦١، ومتى سيكون العذاب الأليم؟ يوم
القيامة..

• وكانوا يستهزئون بالله تعالى
ورسوله الكريم وكتابه الحكيم وينزل

الدنوى أن حرمهم الله من شرف الجهاد
مع النبي مستقبلاً، وهو عقاب يتصاه
المنافقون ثم عقاب آخر لايهتم به
المنافقون أيضاً، وهو ألا يصلى النبي على
أحدهم إذا مات ولا يقوم على قبره
مستغفراً له وداعياً الله أن يرحمه..

يقول تعالى ،فإن رجعتكم الله إلى
طائفة منهم فاستأذنوك للخروج فقل لن
تخرجوا معي أبداً ولن تقاتلوا معي عدوا
أنكم رضيت بالنعوذ أول مرة فاقعدوا مع
الخالفين ولا تصل على أحد منهم مات
أبداً ولا تقم على قبره إنهم كفروا بالله
ورسوله وماتوا وهم فاسقون - التوبة -
آية: ٨٣،

أى حكم الله تعالى بكفرهم ومع ذلك
يظل أحدهم يعيش إلى أن يموت وكل
عقابه منع الرسول من الصلاة عليه
والدعاء له..

• ويتكبرنا ذلك بصنف آخر من
المنافقين كلن يتندر على المسلمين أثناء
تبرعهم فى غزوة تبوك، فإذا تطوع غنى
بالصدقة اتهموه بالثراء وإذا تطوع فقير
بما يملك سخروا منه ،الذين يملكون
المطوعين من المؤمنين فى الصدقات
والذين لا يجحدون إلا جهدهم فيسخرون
منهم سخر الله منهم ولهم عذاب أليم -
التوبة - آية: ٧٩،

وحده الذى سيحبهم مرتين فى الدنيا ثم
فى الآخرة!! أما الصنف الآخر فقد كشف
نفسه ولم يسلط كتمان كراميته، فكان يقع
فى الكفر بلسانه ويقع فى التآمر ثم يزرع
للنبي يحلف له أنه ما قال وما فعل..

وهذا الصنف كان معروفاً للنبي
وللمؤمنين، وكان للقرآن ينزل يفصح
تأمرهم بذيبت كفرهم وريثهم، ومع ذلك
يأمر النبي بالإعراض عنهم، يقول تعالى
عن بعضهم «يظفون بالله ما قالوا ولقد
قالوا كلمة الكفر وكفروا بعد إسلامهم
وهما بالمآل ينالوا وما تقوا إلا أن أغناهم
الله ورسوله من فضله فإن يتوبوا يك
خيراً لهم وإن يتولوا يعذبهم الله عذاباً
أليماً فى الدنيا والآخرة - التوبة -
آية: ٧٤،

يعنى أنهم وقعوا فى الردة حين قالوا
كلمة الكفر وكفروا بعد إسلامهم وهما
بالكيد للمسلمين ولكن لم يفلحوا، وتلك
هى شهادة الله عليهم فهل أقام لهم النبي
محكمة تفتيش؟ أو هل أقام عليهم حد
الردة المزعوم؟.

إن الله تعالى هو الذى يؤلى عقابهم
إن ظفوا على الفاسق وهو الذى يقبل
توبتهم إن تابوا ،فإن يتوبوا يك خيراً لهم
وإن يتولوا يعذبهم الله عذاباً أليماً فى
الدنيا والآخرة. .

• ويقول تعالى عن طائفة من
المنافقين ،إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم
آمنا ثم كفروا ثم ازدادوا كفراً لم يكن الله
ليغفر لهم ولا يهديهم سبيلاً - النساء -
آية: ١٣٧،

أى تعودوا دخول الإسلام ثم الخروج
منه ثم فى النهاية اختاروا الكفر والتطرف
فيه وعقابهم عند الله الذى لن يغفر لهم
يوم القيامة.

• وبعضهم تكاسل عن الخروج مع
النبي فى غزوة تبوك، وكان عقابه

دولة الإسلام الحقيقية في عهده ذلك الحد
الزعرور للردة ..

• إن الله وحده هو الذي يعلم ما في
القلوب من إيمان حقيقي أو زائف .. وهو الذي
فضح المنافقين وأخبر عن سرارهم، ولولا أن
القرآن نزل يخبر عما تطويه جوارحهم ما علم
النبى والمؤمنون حقيقتهم ..

• ولقد كان النبى يتعامل مع
المؤمنين حسب الظاهر، فهم الذين أعلنوا
إيمانهم وهم الذين أسلموا ظاهراً ووقفوا
مع النبى، أما الإيمان الحقيقى والإسلام
الغالبى فمرجهما إلى الله تعالى يحكم عليه
وعليهم يوم القيامة.

لذلك يقول تعالى للمؤمنين «يا أيها
الذين آمنوا أوفوا بالعقود» - النساء -
آية: ١٠٣.

يا أيها الذين آمنوا: أى آمنوا بحسب
الظاهر.

آمنوا بالله ورسوله: أى آمنوا بالله
ورسوله حق الإيمان ويقول تعالى: «يا أيها
الذين آمنوا قوا أنفسكم وأهليكم نارا»

«يا أيها الذين آمنوا قوا ربوا إلى الله توبة
نصوحاً» - التحريم - آية: ٨.

فالتخاطب هنا للمؤمنين حسب الظاهر
لكى يكون إيمانهم حقيقياً ومقبولاً عند
الله، ولكن هذا الإيمان الظاهر يعطى
صاحبه كل حقوق المسلم حتى لو اكتفى
بمجرد النطق بشهادة الإسلام، وحتى لو
كان شخصاً مجهولاً وفارقت حرب بين
المسلمين وبين قسم ذلك الشخص
المجهول، فإن مجرد نقله بالشهادتين
يعصم دمه أثناء المعركة.

يقول تعالى «يا أيها الذين آمنوا إذا
ضربتم في سبيل الله فتبطلوا ولا تقولوا
لمن ألقى إليكم السلام لست مؤمناً بتيهون»
عرض الحياة الدنيا عند الله مخازن كثيرة
كذلك كنتم من قبل فمن الله عليكم فتبطلوا
إن الله كان بما تعملون خبيراً - النساء -
آية: ٩٤.

ويقول تعالى عن طائفة منهم
«سيحلفون بالله لكم إذا انقلبتم إليهم
لتعرضوا عنهم فاعرضوا عنهم إنهم
رجس وماؤلهم جهنم جزاء بما كانوا
يكسبون - للثوبة - آية: ٩٥.

كان المنافقون السخفون عن الفتوة
بدون عذر يخشون من أن يعقد لهم
المصلحون محاكم، فبادروا بحلفون
ويقسمون بالأيمان المظنة بأنهم لهم
العذر حتى يعرض عنهم المسلمون فأمر
الله تعالى - بعد أن أخبر سلفاً بما
سيحدث - أمر بأن يعرضوا عنهم لأن
مصيرهم إلى جهنم .. وفى الوقت نفسه
نهى المؤمنين عن أن يعرضوا عنهم
«يحلفون لكم لدرسونهم فإيا ترضوا
عنهم فإن الله لا يرضى عن القوم
الفاسقين - للثوبة - آية: ٩٦.

• إن الله تعالى قد حدد سياسة معينة
للنبى يتصرف بها مع المنافقين
المرتدين، هذه السياسة هى الإعراض
عنهم يقول الله تعالى للنبى عنهم
«أولئك الذين يعلم الله ما فى قلوبهم
فاعرض عنهم وعظهم وما لى لهم فى
أنفسهم قولا بليغاً - النساء - آية: ٦٣.

فهنا نوع من الإعراض الإيجابى
الذى يشمل الوعظ والنصح دون منط أو
تخويف ثم تركهم إلى ما يخترعون فى
النهاية ..

وحين كانوا يدخلون على النبى
يقدمون له فروض الطاعة ثم يخرجون
من عنده يتأمررون عليه قال له ربه بعد
أن أخبره بتأمرهم «والله يكتب ما يبيتون
فاعرض عنهم وتوكل على الله - النساء -
آية: ٦٣.

وحلى حين كان اليهود فى المدينة
يحكمون للنبى قال له ربه «فإن جاورك
فاحكم بينهم أو أعرض عنهم - المائدة -
آية: ٤٤.

وذلك كله يؤكد إن النبى ما أقام
محاكم للمنافقين المرتدين، وما عرفت

القرآن يحكم بكفرهم ويعلم عدم قبول
اعتذارهم، ويؤجل عذابهم إلى يوم القيامة
«يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة
تنبئهم بما فى قلوبهم قل استهزؤا إن الله
مخبر ما تفترون» ولكن سألهم ليقولوا
إنما كنا نخوض ونلعب قل أبالله وآياته
ورسوله كنتم تستهزئون لا تعتذروا قد
كفرتكم بعد إيمانكم إن نحب عن طائفة
منكم نحب طائفة بأنهم كانوا مجرمين -
الثوبة - آية: ٦٤.

فالله تعالى هو الذى يبنى بما فى
قلوبهم وهو الذى يفضح تأمرهم وهو
الذى يحكم بكفرهم، وهو الذى يعفو عن
طائفة منهم وهو الذى يعذب طائفة
أخرى حسبما يعلم من إمكانية الثوبة لدى
هذا وذاك ..

أما النبى فليس له من الأمر شيء ..
لأنه نبى الله وليس إلهاً مع الله ..

• وكانوا يتحركون فى المدينة
بأمرين بالمشكر وينهون عن المعروف
ويمنعون الصدقة والزكاة فتوردهم الله
تعالى بالعذاب واللعة يوم القيامة
«المنافقون المنافقات بعضهم من بعض
بأمرين بالمشكر وينهون عن المعروف
ويقبحون أيديهم نسوا الله فنسيهم إن
المنافقين هم الفاسقون وعد الله المنافقين
والمنافقات والكفار نارا جهنم خالدين فيها
هى حسبهم ولعنهم الله ولهم عذاب عظيم
- الثوبة - آية: ٦٧.

إن الله تعالى هو الذى شهد على
تحرّكهم بالفساد فى مجتمع المدينة وهو
الذى يتربى عقابهم، أما النبى فليس له
من الأمر شيء ..

• ويقول تعالى عن المتخلفين عن
الخروج مع النبى فى غزوة تبوك «وقعد
الذين كذبوا الله ورسوله سوسيب الذين
كفروا منهم عذاب أليم - الثوبة - آية: ٩٠
ومنى ذلك العذاب الأليم؟

الصدق وأقرب للواقع القرآني من أغلب الأحاديث.

ويرتبط بالسيرة ما لمطلع على تسميته بأسباب النزول وهي الروايات التي قالها علماء التفسير الأوائل في سبب نزول بعض الآيات. وجدير بالذكر أن مجالس العلم الأولى في عصر الخلفاء الراشدين دارت حول المغازي أو سيرة الرسول وأسباب النزول والتفسير أو التطبيق على آيات القرآن الكريم، كان أساتذة تلك المجالس الطيبة من الصحابة مثل ابن عباس وابن مسعود وابن عمر وابن عمرو وزيد بن ثابت.

ومن خلال البحث في السيرة النبوية وأسباب النزول المرتبطة بالقرآن الكريم نتأكد من عدم وجود حد الردة المزعوم.

إن سيرة ابن هشام هي أقدم كتب السيرة وأكثرها ثقة واحتراماً، والبحث فيها يثبت أن النبي - من خلال الروايات المنقولة عنه - لم يعرف حد الردة ولم يعامل المنافقون إلا بالنأي هي أحسن.

يذكر ابن هشام في تاريخه لغزوة (أحد) أن جيش المسلمين اجتاز حديقة لأحد المنافقين وهو مريع بن قيس وكان أعمى فقام يحثي الدراب في وجهه المسلمين ويقول للنبي: إن كنت رسول الله فإني لا أعل لك أن تدخل حائطي (أي بستان)، وأخذ حلفه من تراب في يده وقال: والله أو أعلم أني لا أصيب بها غيرك يا محمد لمنريت بها وجهك، فلبثه القوم، فقال لهم النبي عليه السلام لا تقتلوه..

وحين قال زعيم المنافقين: أما والله لنن رجسنا إلى المدينة لوخرجن الأعز منها الأذل، وقال عمر للنبي: مر به عباد ابن بشر ليقتله، فقال له النبي: فكيف يا عمر إذا تحدث الناس أن محمداً يقتل أصحابه؟

نصر حامد أبو زيد



أي جزأه الخلود في النار وغضب الله وعلبه والمذاب العظيم وحتى لو كان القاتل مؤمناً فإنه يقتل بصور نفسه..
« وسؤال آخر: فما الحكم فيمن يقتل ملايين المؤمنين محمداً أو يقتل الناس المؤمنين جميعاً؟

والإجابة: هل يمكن لشخص واحد أن يقتل بنفسه ملايين المؤمنين محمداً أو يقتل الناس المؤمنين جميعاً؟

والجواب: نعم إذا أفتى يقتل الناس التي لا تستحق القتل.. أو إذا أفتى يقتل المرتد والزاني المحصن وتارك الصلاة... إلى آخر تلك الفتاوى السامة التي تمك بغير ما أنزل الله، وبغير ما سارت عليه سنة الله تعالى ورسوله الكريم..

الفصل الثاني

حد الردة

في كتب التراث وتاريخ المسلمين

أولاً: السيرة النبوية تنفي وجود الردة

بدأ تدوين المغازي أو السيرة النبوية قبل كتابة الأحاديث المنسوبة للنبي عليه السلام ولذلك كانت حقائق السيرة أقرب

أي أنه مجرد أن يقتل أحدهم السلام - أو تحية الإسلام - في وقت الحرب فإن ذلك يصح دمه لاحتمال أن يكون مؤمناً، فيكفي أنه شخص مسلم يقتل السلام لمتبره مسلماً تحفظ دمه وماله وقت الحرب، وبالتالي فإنه وقت السلم يكون أولى بحق دمه وماله.

« بل إن المشرك وقت الحرب إذا كف يده واستجار بالمسلمين في المعركة فإن ذلك يكفي لحق دمه وتأمينه إلى أن يبلغ داره أمداً بعد أن يسمح كلام الله ليكون ذلك حجة عليه يوم القيامة بأن الدعوة بلشبهه وعلم بها، وأعطى الفرصة للتفكير والدعاة يقول تعالى للنبي: «وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله»، ثم أبلغه ماأنه ذلك بأنهم قوم لا يعطون: القوة - آية: ٦».

إلى هذه الدرجة بلغ الرقي الحضاري في التشريع القرآني، ويبلغ الحرص على صيانة الدماء والأفوس حتى لو كانت عدد الله مشركة أو جاحدة.

« وأولى الناس بصيانة دمايتهم هم المؤمنون ظاهراً

فأعظم الذنوب بعد الشرك بالله تعالى أن تقتل مؤمناً..

وتستدبر المؤمن هنا يرجع للمشكل والمظهر..

يقول التشريع القرآني للمؤمنين «وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمناً إلا خطأ: النساء - آية: ٩٣»، أي لا يمكن التصور بأن مؤمناً يقتل مؤمناً إلا على سبيل الخطأ.

فما الحكم إذا قتل أحدهم مؤمناً؟ (مؤمناً حسب الظاهر طبياً)

نقصد قتل محمداً مع سبق الإصرار والتمرد يقول تعالى «ومن يقتل مؤمناً متعمداً فجزاؤه جهنم خالداً فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعد له عذاباً عظيماً: النساء - آية: ٩٣».

وعاش عبيدالله بن أبي بن سلول زعيم المنافقين يمارس دوره في الكيد للمسلمين كيف شاء حتى مات، ولما مات دعى للنبي للصلاة عليه فاعترض عمر وأخذ يقول للنبي: يا رسول الله أتصلي على عبد الله عبيدالله بن أبي القاتل كذا يوم كذا والذي فعل كذا يوم كذا فتبسّم النبي وقال: إني قد خيرت فاخترت، قد قيل لي: استغفر لهم أو لا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم. فلو أعلم أني لورّدت على السبعين غفر له لزيّدت، ثم صلى عليه النبي وصلى في جنازته حتى قام على قبره، فنزل قوله تعالى: «ولا تصل على أحد منهم مات أبدا ولا تقم على قبره... فما صلى بعدهما على منافق... ويذكر ابن هشام أن بعض المنافقين استهزأ بالرسول حين خرج بالجيش لمواجهة الروم في غزوة تبوك وتوقّعا أن يأمر الروم الرسول والمسلمين وعرف النبي بمقاتلتهم فجاءوا إليه يعتذرون ويقولون يا رسول الله كنا نخوض ونلب، فنزل قوله تعالى: «ولكن سألتكم ليطعنوا إنما كنا نخوض ونلب».

ولم يعترض لهم النبي^(٤)..

وهذه بعض أمثلة مما جاء في سيرة ابن هشام.

ونأخذ أمثلة مما ذكره التميمي في كتابه (أسباب النزول).

يقول اجتمع نفر من المنافقين وأخذوا يسبون النبي وعلمهم غلام من الأنصار اسمه عامر بن قيس فقالوا: لئن كان ما يقوله محمد حقاً لدمن أكثر من الحصور، فأتى عامر للنبي فأخبره فاستدعاهم وسألهم فلقوا له أن عامراً كاذب، وحلف عامر أنهم كاذبون وقال: اللهم لا تفرق بيننا حتى تبين صدق الصالح من كذب الكاذب، فنزل قوله تعالى: «وملأهم الذين يؤمنون للنبي...»

ويقول: إنه خرج بعض المنافقين مع الرسول إلى غزوة تبوك فكانوا إذا خلوا إلى بعضهم سبوا الرسول ووطئوا في الدين، فقتل ما قالوه حذيفة إلى الرسول فقال لهم النبي: ما هذا الذي يفتنى عنكم؟ فلقوا ما قالوا شيئا...

فنزل قوله تعالى: «يقاتلون بالله ما قالوا ولقد قالوا كلمة للكفر وكفروا بعد إسلامهم وهموا بما لم ينالوا...»

ويرى التميمي رواية أخرى لقوله تعالى عن المنافقين «هموا بما لم ينالوا...» وهي أن بعضهم تأمر على قتل النبي لهيلة العقبة وكان قائد للنبي في تلك الليلة عمار بن ياسر وسانته حذيفة وقع أخفاف الإبل فالتفت فإذا هو يقوم ملتحفا فقال: إليكم يا أعداء الله، فأمسكوا ورجعوا، ومضى النبي حتى نزل منزله..

ويرى التميمي روايات متحدة في سبب نزول قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إذا ضربتم في سبيل الله فتبينوا ولا تقولوا لمن أتىكم السلام لست مؤمناً تبخون عرض الحياة الدنيا».

وملها رواية تقول: إنها نزلت في محرقة انهزم فيها المشركون وهرب منهم رجل فبقعه رجل من المسلمين فلما غشيه بالسلاح قال للهارب: إني مسلم إني مسلم فكتبه وقتله وأخذ متاعه فقال له النبي: فقتله بعد ما زعم أنه مسلم، فقال يا رسول الله إنما قالها متحذراً من اللقل، فقال له الرسول: فهلا شققت عن قلبه فتنتظر أصادق هو أو كاذب؟

ورواية أخرى تقول: إن المسلمين ألقوا رجلاً في غيمة له فقال لهم: السلام عليكم فقتلوه وأخذوا غنيمته.. فنزلت الآية^(٥)..

إن هي حقيقة قرآنية مطلقة تؤكد أن للنبي لم يعرف حد الردة ولم يتعامل به مع المنافقين الذين شهد الله تعالى على كفرهم وتأمرهم..

وهي أيضاً حقيقة تاريخية في سورة النبي تؤكد أن للنبي لم يعرف حد الردة ولم يتعامل به مع المنافقين الذين شهد الله تعالى على كفرهم وتأمرهم..

وقد اضطر بعضهم للاعتراف بهذه الحقيقة في كتابه (السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث) يقول الشيخ الغزالي مستنكراً (متى أمر رسول الله بقتل المنافقين؟ ما وقع ذلك منه: بل لقد نهى عنه)^(٦).

فيذا كان النبي قد نهى عن قتل المنافقين وهم قد ارتدوا عن الإسلام فإذا يقول علماء الأصول في ثرات المسلمين عن سبب ذلك في أصول التشريع؟ يقول الإمام الشافعي في كتابه (الوافقيات) عن السنة النبوية في المسألة السادسة تمت عدولن (فصل الرسول دليل على مطلق الإذن وتركه دليل على مطلق النهي): من أنواع التحريم: منع النبي من قتل أهل اللفاق وقال عليه السلام في ذلك: لا يتحدث الناس أن محمداً يقتل أصحابه^(٧).

والحديث السابق رواه مسلم في صحيحه..

والاستفاد من ذلك أنه طالما نهى النبي عن قتل أهل اللفاق فذلك يعتبر دليلاً على مطلق النهي عن قتل المنافقين، وطالما شهد الله تعالى على أن سبب ذلك ارتدوا عن الإسلام، إذن فهو نهى عن قتل المرتد. وبالتالي دليل لنا على أن حد الردة يناقض التشريع الإسلامي بشهادة علماء الأصول في التراث..

وسبق أن أثبتنا أنه يناقض تشريع القرآن..

ولكن للمسلمين بعد الردة من الفقهاء، حين يعوزهم الدليل من القرآن والأصول يعجزون بأن يأبى حرب المرتدين..

تعالوا بنا إلى حرب الردة

ثانياً: بين حرب الردة وحرب الردة:
لشائع أن أبا بكر حارب المرتدين
لأنهم منعوا الزكاة.. وذلك تبسيط مخل
بالموضوع.

إن تقديم الصدقات في عهد النبي
كان يتم طواعية، والله تعالى منع
الرسول من أخذ صدقات المنافقين لأنهم
لا يستحقون شرب الخمر فقال تعالى:
«وما منهم أن تقبل منهم نفقاتهم إلا أنهم
كفروا بالله ويرسوله ولا يؤتون الصلاة إلا
وهم كسالى ولا يتفكرون إلا وهم كارهين».

وبعضهم عاهد الله إن يزرقه
ليتصدقن وليكرنن من الصالحين فلما
زرقه الله أعرض ويخل، فقال عنه رب
العزة «ومنها من عاهد الله لئن آتانا من
فضله لتصدقن ولتكرنن من الصالحين،
فلما آتاها من فضله بخلو به وتولوا وهم
معرضون، فأعقبهم نفاقاً في قلوبهم إلى
يوم يلقونه بما أخلفوا الله ما وعدوه وبما
كانوا يكذبون».

ويرى النجاشي أن أسباب
نزول هذه الآيات أن ثعلبة قال للنبي:
ادع الله أن يرزقني مالاً، فقال له: ويحك
يا ثعلبة، قليل تؤدى شكره خير من كثير
لا تطلعه، فقال ثعلبة: والذي بعثك بالحق
لئن دعوت الله أن يرزقني لأرتين كل
ذى حق حقه، فدعا له النبي، وكثرت
أغنام ثعلبة حتى ضاقت بها المدينة
فخرج بها عن المدينة وانتقل بها عن
الصلاة، ورفض أن يعطى الصدقة
المبرورة ونزلت فيه الآيات. فماد النبي
بعرض عليه صدقاته فرفضها النبي ثم
رفضها أبو بكر ثم عمر إلى أن مات في
خلافة عثمان (٨).

وعاش أبو بكر حياته مع النبي
وعاش تعامل النبي عليه السلام مع
المنافقين وكيف كان يرفض صدقاتهم
تفصيلاً لأمر الله تعالى.

نصر حامد أبو زيد



ولذلك فلا تصح أن يكون نهوضه
لحرب المرتدين لمجرد أنهم منعوا الزكاة،
لأن الأمر كان أعقد من ذلك بكثير..

يقول ابن كثير في تاريخه أنه بعد
وفاة النبي عليه السلام ارتدت أحياء
كثيرة من الأعراب واشتد النفاق في
المدينة، وكان خطر الأعراب حول
المدينة هائلاً، وانضمت إلى مسيلة
الغلاب قبائل حنيفة واليمامة وانضم
إلى طليحة الأسدي قبائل أسد وطى
وأخرون فداعى للنيرة مثل مسيلة،
ونفذ أبو بكر وصية الرسول عند الموت
بإرسال حملة أسامة بن زيد فأصبحت
المدينة بلا جيش قوى يحميها، فتشجع
الأعراب المحيطنون بالمدينة وبدعوا
بتجمعين حولها، مما جعل أبا بكر
يكون مجموعات حراسة حول المدينة
يقودهم علي والزبير وطلحة وسعد
بن أبي وقاص وابن مسعود
وعبد الرحمن بن عوف.

وفي ذلك الوقت العصيب جاءت
وقود للقبائل التي رفعت راية العصيان
تفارس أبا بكر على أن لا تؤدى الزكاة،
ورفض أبو بكر، وقد أشار الصحابة ومنهم
عمر على أبي بكر بأن يصالهم على
ذلك إلى أن تحسن أحوال المسلمين
فرفض أبو بكر وقال: والله لو منوني
عقلاً كانوا يؤدونه إلى رسوله
الله لقاتلتهم عليه.

والواضح أن أبا بكر قد فهم الأمر
على حقيقته، وأنه ليس مجرد منع
للزكاة، بل هي ثورة وتهديد للدولة
الجديدة ورغبة في القضاء عليها، ولذلك
فإن أبا بكر أدرك أن أولئك
المنافقين، إنما هم طلائع جيش قادم
على الأبواب، فأخبر أهل المدينة بأن
أولئك المنافقين حين يرجعون إلى
أقربائهم سيخبرونهم بقتل الجيش في
المدينة.

وهكذا جعل أبو بكر يقوى الحراسة
على المدينة تحسباً للهجوم القادم، وألم
أهل المدينة بالاستعداد للمحاربة في
الداخل، وأمرهم بالحضور في المسجد
على أمتة التحرك، أي أعلن حالة
الطوارئ القصوى وبعد رجوع وفد
المنافقين بثلاثة أيام وصلت للمدينة
طلائع جيش المرتدين، بينما بقي قلب
الجيش عند (ذي حسي) وأرسلت قوة
الحراسة على المدينة تخبر بالهجوم القادم
فأمرهم أبو بكر بأن يلزموا أماكنهم، وخرج
سريراً بأهل المدينة المجتمعين في
المسجد، واشترك الجميع في مواجهة
الهجوم حتى هزمهم وطردهم إلى
حيث قبع قلب الجيش في (ذي حسي)
وفوجيء المسلمين بالكمين ولكن
استطاعوا الانتصار.

وقبيلها أغارت قبائل الأعراب على
المدينة ومعها عناصر من المرتدين من
قبائل عيس وذبيان وكنانة ومرة، وقد
صدمهم المسلمون، ولكن خطرهم كان
لا يزال قائماً بسبب قريهم من المدينة،
وبعد انتصار المسلمين على الجيش الأول
للمرتدين بدعوا حملة إلى أولئك الأعراب
ولكنهم استطاعوا هزيمة المسلمين في
بداية الأمر فبات أبو بكر يبعث المسلمين
ثم هاجم الأعراب آخر الليل وهزمهم
وطاردهم إلى (ذي القصة) وكان ذلك
أول الفتح وبمدا تمكن المسلمين في كل
قبيلة من الهجوم على المرتدين في داخل
القبيلة وأضعفهم. ثم رجع أسامة بن

وكان القصص من سهام الرسمية في الدولة الأموية يمثل جهاز الإعلام في عصرنا.

وكانت الطريقة الوحيدة هي التمسح بالمشيئة الإلهية، وذلك ما يفعله الظالم والعاثي في تبرير ظلمة وعصيانته.. وهكذا بدأت الدعاية الأموية تتخذ مجرى جديداً يقول: إن الله شاء أن يموت الحسين وآله قتل في كربلاء، وأن مشيئة الله اقتضت أن تنتهك حرمة البيت الحرام والمدينة، وأن الاعتراض على ذلك اعتراض على مشيئة الرحمن وخروج على إرادته، وأنه لا شيء يخرج عن قدرة الله ومشيلته وأن من أنكر ذلك فقد خرج عن الإسلام واستحق العقاب.

وبذلك بدأ القول بالجبرية ليمرر مظالم الأمويين السابقة واللاحقة.

وبدا الحسن البصري في مقاومته تلك الدعوى بطريقة لبنة خروفاً من الحجاج، إلا أن الحسن البصري تشجع حين ظهر معبد بن خالد الجهني وقال كلمته الشهيرة «لا قدر والأمر أنف، ليرد على دعاوى الأمويين بأن ظلمهم يسر بقدر الله ومشيئته فقل معبد الجهني إنه لا دخل لتقدير الله في ذلك العاصي وإن أسوأ الأمويين تجري بالإكراه والاستبداد والظلم رغم أنوف المسلمين أي «لا قدر والأمر أنف».

وانتقل معبد الجهني إلى البصرة وقابل الحسن البصري وقال له: يا أبا سعيد هؤلاء الملوك يسفكون دماء المؤمنين ويأخذون أموالهم ويقولون إنما تجري أعمالنا على قدر الله، ورد عليه الحسن البصري: «كذب أعداء الله، وقد شارك معبد في ثورة ابن الأشعث على الحجاج الثقفي وأسره الحجاج ومات تحت التعذيب بعد سنة ٨٠هـ (١٠٠).

عياض والآخر أعلته الأوزاعي بدون سند وبدون رولة في موقف عصيب.. ثم ما لبث أن رواه مسلم في صحيحه بعد أن منحه السند والطعة.

ونبدأ بالأوزاعي بدوره في اختراع حديث الردة القائل «لا يهل دم امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: النفس بالنفس والثيب الزاني والتارك لدينه المفارق للجماعة».

لقد عاش الأوزاعي في الدولة الأموية وناصرها وخدمها ثم أدرك الدولة العباسية ومالاً وخدمها أيضاً.. ووجدت فيه للفولتان الأموية والعباسية خير من يمثل فقيه السلطة الذي يفتي لها بما تريد، لذلك عاش مكرماً في عهد الأمويين، فلما جاء أعداؤهم العباسيون يفتكون بالأمويين وعملاتهم ظهر لهم الأوزاعي بمرض خدمته، فعفوا عنه لأنهم في حاجة ماسة له.. فتمتع بالنعيم العباسي بعد أن تمتع بالنعيم الأموي.

إن الأمويين في بداية الأمر لم يحتاجوا إلى فقهاء السلطة، فمعاوية لم يحتج لفتوى حين قتل حجر بن عدي الكندي من أجل كلمة قالها، ولم يحتج معاوية لانهامه بالردة أو إلى مبرر يسمح بالشرع كي يقتله، ويؤيد بن معاوية لم يحتج إلى فتوى حين قتل الحسين وآله في كربلاء ولم يحتج إلى فتوى تبيح غزو المدينة وانتهاك حرمتها ولم يحتج إلى فتوى تبيح له حصار مكة وانتهاك حرمة الكعبة وضريها بالمجانق..

إلا أن تلك الفظائع التي حدثت في سنوات متتالية تركت أثراً هائلاً لدى المسلمين استلزمه بنجاح أعداء الأمويين من الفطحية والخوارج والروالي.. ولم يعد مجدياً أمام الجهاز الدعائي الأموي تزيير مقتل آل البيت وانتهاك حرمة مكة والمدينة بمبرر القصص والروايات،

زيد بالجيش منصوراً فتوى به المسلمون في المدينة، وقد استخلفه أبوبكر على المدينة وخرج بالجيش إلى بقايا المرتدين في (ذي حسي) (وذي القصة) فهزمهم.. وبهذا أرسل أحد عشر جيشاً لمطاردة المرتدين في كل أنحاء شبه الجزيرة العربية.. (٩١).

والسؤال هنا: أين ذلك كله من حد الردة؟

إن حرب الردة هي حركة مسلحة استهدفت القضاء السياسي على الدولة الإسلامية، وقد واجهها أبوبكر بالصلاح نفسه ليدافع عن الدولة الناشئة، وبعد إخماها دخل أبوبكر بالعرب إلى عصر جديد بالفتوحات الإسلامية في العراق والشام.

وما يفعله أبوبكر ليس مصدراً للتشريع، ولذلك خالفه عمر وبعض الصحابة في اجتياحه السياسي، وبنى أنه أصاب في موقفه السياسي والحربي، واستطاع أن يقنذ الإسلام والمسلمين من تلك الهجمة القبلية المختلفة.

ولكن لا شأن لحرب الردة بحد الردة..

إن حد الردة يتحدث عن شخص مسالم لا يرفع سلاحاً، دخل في الإسلام، أو عاش مسلماً ثم أراد أن يخرج منه، دون أن يحارب المسلمين.. فالفرق شاسع بين حرب الردة وحد الردة.. وإذا كانت حرب الردة قد وقعت في خلافة أبي بكر فإن حد الردة اخترعه فيما بعد، وأبوبكر في دفاعه عن وجهة نظره، لم يقل «من بدل دينه فاقتلوه»، لأن حديث الردة لم يكن قد اخترع في ذلك الوقت.

ثالثاً: نشأة حد الردة بين الأوزاعي وعكرمة:

يقوم حد الردة المزعوم على مجرد حديثين روى أحدهما عكرمة مولى ابن

نصر حامد أبو زيد



وسمى مذهب معهد الجهنى بالقدرية التي تعنى مذهب الإرادة الحرة ومسئولية الإنسان عن أعماله، وإشقق اسم القدرية من قول معهد «لاقدر والأمر أنف».

وحمل راية القدرية بعد الجهنى غيلان الدمشقي الذي انضم إلى الثائرين على الخليفة هشام بن عبد الملك، وأسره الأمويون وسجنوه وكان غيلان الدمشقي من الفصحاء فاجتنب الكثيرين من أتباعه، لذا خشي هشام من قتله بدون محاكمة فسلط عليه الأوزاعي فقبضه الأمويون في دمشق ودارت مناقشة أو محاكمة أفتى بعدها الأوزاعي لهشام بأن يقتل غيلان وصاحبه المسجون معه، وحتى ذلك الوقت لم يذكر الأوزاعي حديث الردة فأمر هشام بإخراجهما من السجن وقطع أيديهما وأرجلهما ثم قطع لسان غيلان فمات^(١١).

وهنا نتوقف مع الأوزاعي ونشأته في ظل الدولة الأموية وخدمته لها ثم خدمته لأعدائها الباسيين فيما بعد.

ولد عبد الرحمن بن عمرو بن محمد الأوزاعي في بطيك سنة ١١٥ ونشأ بالبقاع في حجر أمه وكانت تنتقل به من بلد إلى بلد. وتأدب أي تعلم بنفسه، وقد كان شديد الطموح، وقد أدرك أن طريقه للوصول للجاه تأتى عن طريق الشهرة بين الناس والتزلف لبني أمية، وإذا كان صعباً على الفقيه في العراق أن يحظى بحب الناس مع حب بني أمية حيث تسود الكراهية للأمويين، فإن الوضع في الشام مختلف، إذ إن أهل الشام هواهم مع الأمويين، لذلك كان سهلاً على الأوزاعي أن يحصل على الخطوة الشعبية والخطوة الأموية.

وكان من السهل على الأوزاعي أن يستميل إليه أفئدة الناس بادعاء الزهد

وكان واضحاً أن الأوزاعي يقوم بمهمة التمسك. تلك المهمة التي ابتدئها الأمويون وجعلوا لها ديواناً رسمياً يبتلون من خلاله دعايتهم وبياناتهم السياسية والدينية، وفي إحدى تلك المجالس حكى الأوزاعي عن نفسه قال: «أردت بيت المقدس فوافقت يهودياً فلما صرنا إلى طبرية. نزل فاستخرج صنفداً فوضع في عنقها خيطاً فصارت الصنفد خنزيراً فقال: أبيعها إلى هؤلاء النصارى، فذهب فباعها واشترى طعاماً فأكناه ثم ركبنا فمأمرنا غير بعيد حتى جاء القوم بطبرية فقال لي: أصعبه سار في أيديهم صنفداً، فحانثت متى التفاتة إليه فإذا بدنه في ناحية ورأسه في ناحية فوقفت وجاء القوم فلما نظروا إليه فزعوا ورجعوا عنه فقال لي الرأس: أرجعوا! قلت نعم فالتأم الرأس إلى البدن وركب وركبنا فقلت له لا أرفئك أبداً إذ ذهب على».

وتلك الأسطورة أو قالها شخص عادي لاسحق السخرية من الناس ولكن حين يقرؤها شيخ يحظى بصديق الناس له واعتقادهم في دينه فلا بد أن يصدقوه.. وقد استطاع الأوزاعي أن يفتح الناس ببقائه فوسفه بأنه كان من شدة الخشوع كأنه أعمى وقالوا «إنه كان يعط الناس فلا يبقى أحد في مجلسه إلا بكى بعينه أو بقلبه وما رأينا يبكي في مجلسه قط، وكان إذا اختلى بكى حتى يرحمه الناس»، فكيف يبكي في خلوة وكيف يرحمه الناس وهم لا يرون بكاه؟!

والاستغفار من ذلك أن هناك من يشيع تلك الأخبار عن الأوزاعي حتى يعتقد الناس في خشوعه وخوفه من الله.

وكانت زوجته من ضمن فريق الدعاية، فقد دخلت امرأة عليها فرأت الحبيب الذي يصلي عليه الأوزاعي ميلولاً فقالت المرأة لعل الصبي يقول هذا؟ فقالت لها زوجة الأوزاعي: هذا أثر

ومبك الكرامات.. قبل ظهور التصوف بقرن من الزمان، وكان الرأي العام يحتفل بالزهاد ويحضر مجالسهم، وكان الأمويون في الوقت نفسه يحتاجون إلى وجود شيخ شعبي يقدم لهم إلى جانب الفتوى للملائمة المصوغ الشرعي لحكمهم الظالم، واستغل الأوزاعي تشوق المجتمع لقصص الزهاد والصالحين فأسرف في تأليف الكرامات والرحى لنفسه فيقول: «رأيت رب العزة في المنام فقال أنت الذي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر فقلت بلغضك يارب، ثم قلت: يارب أمتنى على الإسلام فقال وعلى السنة، فهذا وحى كاذب يدعيه الأوزاعي لنفسه ويقبله منه عصره، وقد سبق به الأوزاعي ما قاله الصوفية بعده بقرن من الزمان وهو في ذلك المنام الذي ادعاه يجعل رب العزة يزيه ويمنحه».

وقد تقبل الرأي العام تلك الدعوى بقبول حسن خصوصاً أتباع الأوزاعي ومريديه، وقد أشاعوا أن بعض الناس رأى مناماً يقال فيه «إن الأوزاعي خير من يمشي على الأرض، وتنتهي الأماطير بإدعاء أن من رأى المنام مات حتى لا يوجد الدليل على تلك الرواية أو الدعوى».

دموع الشيخ في سجوده وهكذا يصبح كل يوم ١؟

ولذلك كان الأوزاعي في الشام معظماً مكرماً كما يقول المؤرخ الشامي ابن كثير وكان أمره أعز عندهم من أمر السلطان وقد هم الولي العباسي عبدالله بن علي بعد القضاء على الأمويين بأن يقتل الأوزاعي باعتباره من عملائهم فقال له أصحابه دعه عنك والله لو أمر أهل الشام أن يقتلوك لتقتلوك.

وقد حكى ابن كثير قصة ذلك اللقاء بين الأوزاعي والقائد العباسي عبدالله بن علي عم الخليفة السفاح الجبار الذي آباد بني أمية بالشام.

يقول ابن كثير عن الأوزاعي: كان له في بيت المال على الخلفاء إقطاع صار له من بني أمية وقد وصل إليه من خلفاء بني أمية وأقاربهم وبني العباس نحو السبعين ألف دينار.

أي استيفاد من الدولتين أعطوه الإقطاعات الزراعية والأموال.

ويقول ابن كثير: ولما دخل عبدالله بن علي - عم السفاح - الذي أجلى بني أمية عن الشام وأزال الله سبحانه دولتهم على يده دمشق فطلب الأوزاعي فتغيب عنه ثلاثة أيام ثم حضر بين يديه.

أي أن القائد العباسي بعد أن أقام مذابح للأمويين وبعد أن نبش قبور الموتى من الخلفاء السابقين منهم، وبعد أن تكل بأعوان الأمويين استعصى الأوزاعي، فاخفى الأوزاعي ثلاثة أيام ثم حضر بين يديه وقد أعد ما سيقوله في ذلك اللقاء العصيب لينجو برقيقته.

ويقل ابن كثير رواية الأوزاعي نفسه عن ذلك اللقاء: «قال الأوزاعي: دخلت عليه وهو على سريرته وفي يده خيزرانة والمسدودة - أي القادة العباسيون

وكانوا يلبسون السواد - عن يمينه وشماله معهم السيف مصلته والعمد الحديد - أي الأعمدة للحديدية - فسلمت عليه فلم يرد وتكت بذلك الخيزرانة التي في يده ثم قال: يا أوزاعي ما ترى فيما صدناه من إزالة أيدي الظلمة عن العباد والبلاد أجهاداً ورباطاً هو؟ فقلت: يا أيها الأمير سمعت يحيى بن سعيد الأنصاري يقول سمعت محمد بن إبراهيم التيمي يقول سمعت علقمة بن وقاص يقول سمعت عمر بن الخطاب يقول سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه». قال الأوزاعي فكنت بالخيزرانة أشد مما كان يكت وجعل من حوله يقبضون أيديهم على قبضات سيفهم ثم قال: يا أوزاعي ما تقول في دعاء بني أمية؟ فقلت قال رسول الله: «لا يحل دم امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: النفس بالنفس والشجب الزاني والشراك لدينه المفارق للجماعة» قال الأوزاعي: فكنت بها أشد من ذلك ثم قال: ما تقول في أموالهم فقلت: إن كانت في أيديهم حراماً فهي حرام عليك أيضاً وإن كانت لهم حلالاً فلا تحل لك إلا بطريق شرعي، قال: فكنت أشد مما كان يكت قبل ذلك ثم قال: ألا نوليكم القضاء؟ فقلت إن أسلافك لم يكونوا يشقون على ذلك وإنني أحب أن يتم ما ابتدأوني به من إحسان، فقال كأنك تعب الانصراف فقلت إن ورائي حراماً محتاجون إلى القيام عليهم وسترهم وقرابين مشغولة بسببي قال الأوزاعي: فأنظرت رأسي أن يسقط بين يدي، فأمرني بالانصراف فلما خرجت إذ برسول من ورائي وإذا معه مائتا دينار فقال يقول لك الأمير استلق هذه قال

الأوزاعي فتصدقت بها وإنما أخذتها خوفاً وقال الربوي عن الأوزاعي وكان في تلك الأيام الثلاثة صائماً فقال: إن الأمور لما بلغه ذلك عرض عليه الطفر عدة فأبى أن يظفر عنده.

أخذنا أن نقل هذه الرواية الطويلة التي يحكيها الأوزاعي عن نفسه وقد عرفنا جرأته على الكذب والاختلاق ولكنها مع الشك في بعض أجزائها إلا أنها تعطينا مشاعر الخوف لدى الأوزاعي، ذلك الخوف الذي لا يتفق مع تلك الرواية الجريئة للأوزاعي خصوصاً وهو فقيه من فقهاء السلطة السابقة يريد أن يدجو من السلطة القادمة وقسوتها في الانتقام، ولذلك لا تنصرون أن يواجه جبار بني العباس عبدالله بن علي بأن يقول له مثلاً عن الأموال التي سلبها من الأمويين إن كانت في أيديهم حراماً فهي حرام عليك أيضاً وإن كانت لهم حلالاً فلا تحل لك إلا بطريق شرعي.

إلا أن ذلك الخوف يفرض على فقيه من نوعية الأوزاعي أن يخفي أياً ما يجهز فيها دفاعه عن نفسه وتعلقه للسلطة الجديدة واستعداده لخدمتها، وذلك بشئ الطريق، وإن كان قد جرؤ على أن يدعي أنه يرى الله تعالى في المنام ويجهل رب العزة يزكبه ويمدحه فإن من السهل عليه أن يدعي حديثاً نوياً يخترعه اختراعاً يبيع به للسلطة العباسية أن تقتل خصومها بتهمة ثلاث: القصاص، والزنا بعد إحسان والخروج عن الجماعة والدين.

ويلاحظ أن الأوزاعي ذكر الحديث «إنما الأعمال بالنيات» وحرص على أن يذكر إسناداً ورواية بالتفصيل ولكنه حينما ذكر حديث الزدة «لا يحل دم امرئ مسلم، فإنه لم يترك له إسناداً لأنه لم يكن له إسناد حتى ذلك الوقت أو

نصر حامد أبو زيد



الدعوة العباسية الذي قتله مروان ابن محمد آخر الخلفاء الأمويين في الشام... إذن يطبق عليهم من وجهة نظر العباسيين قاعدة النفس بالنفس، ثم انهمك الأمويين في عصرهم الأخير في المجون والانحلال الخلقي وكان رادهم في ذلك بعض الخلفاء الأمويين مثل يزيد ابن عبد الملك والوليد بن يزيد، أي كان من السهل اتهامهم بالزنا بعد إحصان ومن السهل أيضاً اتهامهم بترك الدين ومفارقة الجماعة خصوصاً وقد اشتهروا بإمانة الصلاة وعدم إقامتها، وكانت صياغة الحديث بهذا الشكل تعبر عن فهم الأوزاعي لمعطيات السلطة العباسية الجديدة واحتياجاتها في التخلص من خصومها تحت غطاء شرعي مصطنع.

والدليل على ذلك رواج حديث الأوزاعي واستخدام السلطة العباسية له في مواجهة خصومها الجدد وهم الفرس. فالموالي الفرس هم الذين أعانوا العباسيين على إقامة ملكهم وكان أبو مسلم الخراساني وجدهم هم القوة النصارية للعباسيين، وحين جاء وقت توزيع الغنائم والمكاسب السياسية استأثر العباسيون بكل شيء وقتلوا أبا مسلم الخراساني فثارت انتفذه في خراسان وظهرت طائفة الأبو مسلمية تحارب العباسيين في شرق فارس، وكان لهم أتباعهم في بغداد وفي البلاط العباسي، وبينما واجه العباسيون ثورات الموالى في شرق فارس بإرسال الجيوش الجبراة فإنهم تبعوا عملاء الثوار في بغداد وعمدوا إلى التخلص منهم باتهامهم بالردة أو الزندقة، ولذلك نطخ الخليفة المهدي العباسي في تتبع الزندقة وقتلهم بالقسم للثلاث الواردة في حديث الأوزاعي، وكانت شهرة الفرس بالانحلال الديني والخلق مما يساعد على اتهامهم وقتلهم وفقاً لذلك التشريع الأوزاعي العباسي، والسطور الأولى في

كانت الدولة الأموية تحول أساساً على قانون القوة فإن العباسيين الذين وصلوا للحكم تحت ستار الدعوة للرمي من آل محمد وتحت شعار أنهم آل البيت كان لهم مفهوم جديد للسلطة هو قانون الشرع. فالخليفة الجديد يحكم بالسلطة الإلهية المستمدة من كونه من آل بيت النبي، والخليفة المنصور العباسي خطب يوم عرفة فقال: «يا أيها الناس إنما أنا سلطان الله في أرضه أسوكم بتوقيفه ورشده وخازنه على فيه أقسمه بإرادته وأعطيه بإذنه» (١٣).

أي يحكم بالحق الإلهي وذلك ما كان سائداً في المنصور الوسطى وفي أوروبا باسم The Divine Right Of Kings.

ومن الطبيعي أن يؤسس أحكامه على أدلة تشريعية وإذا كان عسيراً أن يجد هوام في القرآن فإنه يمكن أن يخترع له فقهاء السلطة ما يريدون من الأحاديث والفتاوى..

ولذلك فإن استئصال الأمويين في السنوات الأولى للحكم العباسي كان بغتوي وحديث الردة الذي يحل دم المسلم بإحدى ثلاث وكلها تنطبق على قتل بني أمية، فقد قتلوا آل البيت في كربلاء وقتلوا كل ثائر من ذرية الحسين وآخر ضحاياهم كان إبراهيم المهدي صاحب

بمعنى آخر لم يكن حديثاً على الإطلاق وإنما اختراع حديث قدمه الأوزاعي هدية يبرهن به للسلطة الجديدة على استعداده لخدمتهم.

ومن الطبيعي أن ينتقد عبدالله بن علي بأهمية الإبقاء على الأوزاعي لأنه إن استفيد من قتله شيئاً، هل ربما يؤثر عليه أهل الشام الذين يحبونه، ثم إن وجود الأوزاعي في خدمته أفضل لتأكيد السيطرة على الشام.

ويذكر ابن كثير أن الأوزاعي اجتمع بالخليفة المنصور العباسي حين دخل المنصور الشام وقد أحبه المنصور وعظمه.. ولذلك وصلته الأعطيات والإقطاعات من العباسيين كما كانت في عهد الأمويين.

ولقد ظلت هبة الأوزاعي في الشام تصل قلوب أمهه حتى إن الذهبي في كتابه «ميزان الاعتدال» تخرج من نقد الأوزاعي في ترجمته له واكتفى بأن يقول عن مسرور بن سعيد راوية الأوزاعي «غزه أي هاجمه وطن فيه ابن هيبان فقال يروي عن الأوزاعي المنكير الكثيرة» (١٦) ..

أي أن الأوزاعي يروي أحاديث منكرة..

وأفظمها حديث الردة «لا يحل دم امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث النفس بالنفس والثوب الزاني والتارك لدينه المفارق للجماعة» ..

لأنه أعطى اثنين من المبررات لقتل النفس التي لا تستحق القتل وقد وافق ذلك هو الدولة العباسية لأنها بهذا الحديث المفقري وجدت غطاءً تشريعياً للتخلص من خصومها الأمويين ثم الفرس..

لقد جاءت للدولة العباسية بمنهموم جديد للسلطة يخالف المفهوم الأموي فإذا

وأمر الخليفة بالنصراف للفقهاء ثم قال لأبي حنيفة: لا تفت الناس بما هوشين على إمامك فتقوم الثورات وتبسط أيدي الفلجارج (١٥)

ويلاحظ أن أولئك الفقهاء الذين نافقوا المنصور هم الفقهاء أنفسهم الذين أبدوا استعجابهم لخدمة ابن هبيرة وإلى العراق للأمويين وكان منهم ابن أبي ليلى وابن شبرمة وابن أبي هند أعلام الفقهاء في العراق.

ومن الطبيعي أن يحقدوا على أبي حنيفة استقلاله واستقامته لذلك استجابوا لدعوة أبي جعفر المنصور فانطلقوا بهاجمون أبا حنيفة ويتهمة به إنكار الأحاديث تلك الأحاديث التي اصطلحوا لخدمة السلطة العباسية، وتطرف ابن أبي ليلى في النيل من أبي حنيفة حتى يقول أبو حنيفة: إن ابن أبي ليلى ليس له مني ما أسلمه من حيوان!!

وأتت تلك الحملة شارها إذ هبأت الفرسة للمنصور في اغتيال أبي حنيفة بالسهم بعد أن سجنه وضربه مائة وعشرة أسواط سنة ١٥٠ هـ (١٦)

ولكن ما علاقة ذلك بالأوزاعي؟

إن الاختلاف بين الأوزاعي وأبي حنيفة في الشخصية والسيرة الذاتية والموقف من السلطة الحاكمة انعكس على المنهج الفكري لكل منها..

أبو حنيفة كان حريصاً على صيانة النفس والدماء وكان بالقدر نفسه يرفض الأحاديث الكاذبة وإذا اتهموه بأنه يكذب على رسول الله كان يقول: «ردى على كل رجل يحدث عن النبي بخلاف القرآن ليس ردك على النبي ولا تكذيباً ولكنه رد على من يحدث عنه بالباطل» (١٧)

أما الأوزاعي الذي عاصر أبا حنيفة فقد كان يحدث عن الرسول

واسط لم أدخل في ذلك فيكف وهو يريد مني أن يكتب دم رجل يضرب عنقه وأختم أنا على ذلك الكتاب فوالله لا أدخل في ذلك أبداً.. وأمر ابن هبيرة بضرب أبي حنيفة وجسه ثم يأخذ منه فأطلق سراحه فهرب أبو حنيفة إلى مكة وظل فيها إلى أن قامت الدولة العباسية فجاء للوكوفة في خلافة أبي جعفر المنصور (١٤)

- وكان طبيعياً أن تحتفل به الدولة العباسية لولفقه مع آل البيت ومقاومته للدولة الأموية وكونه من ضحاياها، لذلك قره الخليفة المنصور وكان يستنيره، إلا أن محاولة المنصور استغلال أبي حنيفة وجبروت المنصور في التكتيل ببني عمه الطويين عند ثورة محمد النفس الزكية سنة ١٤٥ جعل العلاقة تسوء بين الخليفة والفقير الحر..

فقد اتهم المنصور أبا حنيفة بأنه يبطئ القواد العباسيين عن حرب مصد النفس الزكية وأخيه إبراهيم، وراح المنصور يخطط للإيقاع بأبي حنيفة في الوقت نفسه الذي كان أبو حنيفة يفتي بما يعتقد حقا وهو يعرف أن الخليفة لا يريد إلا الفتاوى التي تساعد في حكمه.. كان المنصور قد اشترط على أهل الموصل أنهم إذا ثاروا عليه فإن دمائهم حلال وثار أهل الموصل سنة ١٤٨ فجمع المنصور الفقهاء وفيهم أبو حنيفة وقال لهم: أهل الموصل قد شرطوا ألا يخرجوا على وها هم قد خرجوا وحلت لي دماؤهم، فقال الفقهاء إن عفوت فأنت أهل للمعروف عاقبت فيما يستحقون، ولكن أبا حنيفة قال: يا أمير المؤمنين إنهم أباحوا لك ما لا يملكون وقد اشترطت عليهم ما ليس لك حين وافقوا أنهم إذا ثاروا عليك فدمائهم حلال لأنهم لا يملكون دماؤهم، وليس لك أن تشرط عليهم سبك دمائهم، أرأيت لو أن امرأة أباحت جسدها بغير عقد نكاح أحوز لها ذلك؟ فقال الخليفة لا

تاريخ المهدي تؤكد على أنه أبداً الزنادقة وتنبعهم في كل مكان والمهدي هو ابن الخليفة المنصور. ولهذا لا تعجب إذا أصبحت للأوزاعي حظوة عند الخليفة المنصور العباسي أو بعبير ابن كثير «وقد أحبه وعظمه».

ولا تعجب أيضاً إذا عامل المنصور العباسي فقيراً آخر بالاضطهاد والعنت ثم قتله، إنه الإمام أبو حنيفة الذي يحذر صورة ممكوسة للأوزاعي.

لقد نشأ الأوزاعي في الشام ينتمي إلى العرب ويخدم السلطة الأموية، أما أبو حنيفة فقد نشأ في العراق منتمياً إلى الفرس ويدأى السلطة الأموية وجاءت الدولة العباسية وسرعان ما أصبح الأوزاعي شونه معها وصار صاحب حظوة عند الخليفة المنصور.

أما أبو حنيفة الذي نأوا الدولة الأموية وتفق أمه في القضاء عليها فإنه لم يلبث أن حدثت الفتنة بينه وبين الخليفة المنصور فاضطهده وقتله بالسهم.

في حياته في الدولة الأموية كان أبو حنيفة يناصر الثورات الشعبية العلوية ضدها ومنها ثورة زيد بن علي زين العابدين سنة ١٢١ تدمرت له الدولة الأموية وأراد الوالي على الحراق ابن هبيرة أن يخنبر ولاءه للأمويين لأنه لم يكن لديه دليل واضح على اشتراكه الفعلي في ثورات العلويين، وفي ذلك الوقت كان الحراق يموج بقتلايل ضد الأمويين فجمع ابن هبيرة فقهاء الحراق ومنهم أبو حنيفة وأسند لكل واحد منهم عملاً وجعل في يد أبي حنيفة الخاتم بأذنه، ووافق الفقهاء على خدمة الدولة ما عدا أبا حنيفة، فهدده ابن هبيرة بالضرب والمذاب فأبى فقال له الفقهاء: «إننا نناشدك الله ألا تهتك نفسك فإننا أخوتك وكلنا كارهون لذلك الأمر» فقال أبو حنيفة: لو أرادني أعد له أبواب مسجد

نصر حامد أبو زيد



مناكير أى أحاديث ينكرها سامعها كما قال الذهبى فى ميزان الاعتدال وكان يفترى أحاديث عن رب العزة والقدر نفسه كان يفنى للحاكم باستحلال الدماء، كما أفنى لهشام بن عبد الملك الأموى بقتل غيلان الدمشقى، ثم أفتى للعباسيين باستحلال دماء الأمويين ولذلك عاش فى كنف الأمويين ثم العباسيين، بينما لقى أبو حنيفة الانطهاد من الأمويين ثم من العباسيين.

- ومن الطبيعى أن يحدث تنافر بين أبى حنيفة والأوزاعى.

فالأحاديث التى كان يرووها - أو يفتريها - الأوزاعى كان يرفضها أبو حنيفة، وكانت بينهما مناقشات وحوارات فى رفع الأيدي عند الركوع وعند القيام منه.. وكان أبو حنيفة يقدم رأى القياس أى اجتهاده الشخصى على أحاديث الأوزاعى وغيره..

وكان الأوزاعى يرد عليه ويقول : «إننا لا ننقم على أبى حنيفة أنه رأى - أى يقول بالرأى - كلنا يرى - أى كلنا يقول بالرأى والاجتهاد - ولكننا ننقم عليه أنه يجيله الحديث عن النبى فى مخالفه لى غير» (١٨)

الأوزاعى يعتقد أنه طامح اخترع حديثاً فقد أصبح حديثاً قاله الرسول، وأبو حنيفة كان يقول فى الرد على الأوزاعى وغيره من فقهاء السلطة «ردى على كل رجل يحدث عن النبى بخلاف القرآن ليس رداً على النبى ولا تكذيباً له ولكنه رد على من يحدث عنه بالباطل!!»

حديث الأوزاعى فى صحيح مسلم وعمل فقهاء الدولة العباسية على نشر حديث الأوزاعى وجعله له إسناداً بعد أن كان الأوزاعى قد ذكره بدون إسناد، وشاع الحديث على الألسنة إلى أن ذكره

ليشمل الذكر والأئنى كقولہ تعالى «والذين يرمون المحصنات: إنما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله، إنما يأتيهم بهما أكبر عقوبة» «يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم القصاص فى القتلى الحر بالحر والعبد بالعبد والأئنى بالأئنى - الأنبياء - آية: ١٧٨، أما فى حديث الأوزاعى الذى ذكره مسلم فهو يتحدث تمديداً عن الرجل الذى هو امرؤ مسلم يشهد «الشيب الزانى»، «التارك لدينه المفارق للجماعة»

وعليه فإن المرأة لا عقوبة عليها فى الأحوال الثلاثة..

وبالتالى تصبح العقوبات القرآنية التى تحدثت عن النساء لاغية!!

ولو رجعنا إلى الظروف التى نطق فيها الأوزاعى بذلك الحديث واخترعه فيها اختراعاً وهو مهتد بالقتل ونسأوه حوله لمعرفتنا لماذا أسقط النساء من العقوبة، وكان يتمنى أن يفرغ سريعاً من اللقاء مع جبار بنى العباس، عهد الله ابن على ليحود إليهن وقد قال له عبد الله : «كانك تحب الانصراف؟ فقال: إني ورائي حراماً وهم محتاجون إلى القيام عليهن وسترهن وقلوبهن مشغولة بسببي»!!

لذلك كانت صيغة الحديث ضد الرجل فقط أما المرأة فهي تحتاج إلى من يقوم عليها ويسترها ويكنى أن قلبها مشغول على رجلها..

تلك هي الحالة النفسية التى كان عليها الأوزاعى حين اخترع ذلك الحديث وحين نطق به.

- ثم كيف يكون ذلك لامرؤ مسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ثم يكون تاركاً لدينه مفارقاً للجماعة؟

إن الحديث يستعمل لفظ المضارع، لا يحل دم امرئ مسلم يشهد أن لا إله إلا الله، أى أنه مسلم فى ذلك الوقت وأنه يقر

مسلم فى صحبة بعد موت الأوزاعى بقرنين من الزمان ويدون إشارة إلى الأوزاعى فى سلسلة الرواة والسند.

وقد ذكر مسلم رواته على النحو الآتى:

حدثنا أبو بكر بن أبى شعبة عن حفص بن غياث وأبو معاوية عن وكيع عن الأعمش عن عبد الله بن مرة عن مسروق عن عبد الله (ابن مسعود) قال قال رسول الله لا يحل دم امرئ مسلم يشهد أن لا إله إلا الله وأتى رسول الله إلا

بأحد ثلاث: الشيب الزانى والتفلس بالفلس والتسارك لدينه المفارق للجماعة» (١٩)

- وصيغة الحديث نرى فيها الصلعة الأوزاعية التى تتيح للدولة العباسية قتل اللاترين عليها من الرجال.

ولكن الأحكام التشريعية الإسلامية فى العقوبات يأتي فيها النص على الرجال والنساء مما كقولہ تعالى: «الزانية والزانى».

«والسارق والسارقة»، «واللاتي يأتين الفاحشة من نساءكن»، «واللذان يأتيتانها منكم - النساء - آية: ١٥، ١٦، أو يأتيان لفظ «الذين»

بالشهادة فيكيف يكون في الوقت نفسه تاركاً لدينه مفارقاً للجماعة؟

إن الرأي لو استعمل لفظ الماضى فقال لا يدل دم امرئ، مسلم شهد أن لا إله إلا الله ..، لقلنا إنه كان يشهد بالإسلام ثم طرأت عليه الردة... ولكن كيف يكون مرتدًا وهو يشهد في الحال شهادة بالإسلام؟..

- ثم ما معنى المفارق للجماعة؟

قد يكون لها معنى سياسي، فالتارك للجماعة يساوى في مصطلحات المصيرين الأموى والعباسى أن يكون من الخوارج للثأرين على الجماعة.

ولكن المعنى الدينى لا يتفق وصحيح الإسلام..

فالمسلم قد يفارق جماعته وآله وولده ويتركهم مهاجرًا إلى الله تعالى فهل يكون حينئذ مستحقًا للقتل؟..

يجوز ذلك في منطق قريش المشتركة ويجوز أيضًا في منطق الكهوت في كل عصر وأوان..

ولكن هل يمكن أن تتخيل أن النبى يمكن أن يقول هذا الكلام؟

إن مناقش تعارض ذلك الحديث مع القرآن والسنة الحقيقية للرسول عليه السلام، فقد سبق أن تعرضنا لذلك.

ولكن نركز فقط على نقطة محددة هي أسلوب النبى وعصره في اختيار اللفظ وضرورة اتساق اللفظ مع الظروف التاريخية لعصر النبوة..

لقد هاجر النبى والمسلمون إلى المدينة وتركوا جماعتهم في مكة وكانت قريش تنهم للنبى بأنه «فارق الجماعة»، وخرج على دين الآباء والأجداد، وكانت تكامر لقتل النبى وأصحابه، فهل يعقل أن يحكم النبى بمنطلق أعدائه نفسه وأن يستعمل الفاظهم نفسها؟

ثم أولئك الذين ذكرت كتب السيرة أنهم ارتدوا ولحقوا بقريش هل حكم النبى بقتلهم لأنهم بدلوا دينهم وفارقوا الجماعة؟..

ثم صلح الحديبية والذي رضى فيه النبى على أن يرد من يلحق به من المؤمنين المهاجرين وفي الوقت نفسه يعطى الحرية لمن يرد عن الإسلام لأن يلحق بالمشركون .. هذا الصلح هل يتفق مع قول الأوزاعى «التارك لدينه المفارق للجماعة»..

- وبعد مناقشة المتن في حديث (الأوزاعى) نناقش الرواة والسند الذين جابهم مسلم..

ماذا قالوا عن الرواة المذكورين في حديث مسلم والأوزاعى؟

- لقد بدأ بأبى بكر بن أبى شبة واسمه الحقيقي عبد الرحمن بن عبد الملك وقد مات في حدود ٢٢٠ هـ، وقال عنه الحاكم «ليس بالمتين»، وقال عنه أبو بكر بن أبى داود «ضعيف» وقال عنه ابن حبان «ربما أخطأ» (٢٠).

- حفص بن غياث ولقبه أبو عمر النخعي كان قاضيًا للدولة العباسية، ومن الفقهاء المتعاونين معها، وقد مات سنة ١٩٤ .

قال عنه أبو زرعة: «ما حفظه بعد ما استقمتي، أى بعد أن تولى القضاء. ويعنى آخر فقد الثقة به بعد أن اختارته الدولة قاضيًا»..

وقال عنه داود بن رشيد: حفص ابن غياث كثير الخطأ..

وقال عنه ابن عمار: كان عمرًا في الحديث جدًا وقال عنه عبد الله ابن أحمد قال عنه أبى: إنه أخطأ.. وقال ابن حبان عن أحد مروياته في الحديث: لم يحدث بهذا الحديث أحد إلا حفص بن غياث كأنه وهم فيه.. أى

انفرد بحديث لم يقله أحد غيره، ولأنه غير ثقة فقد اتهمه ابن حبان بالوهم (٢١).

أما أبو معاوية الضريع، فقد قال عنه الحكم إنه احتج به الشيفان أبى مسلم والبخارى وقد اشتهر عنه الغلو، أى التطرف أو التشيع.. حيث كان الغلو مرادفًا للتشيع في ذلك الوقت..

وقال عنه ابن معين: أبو معاوية يروى أحاديث متأكبر وقال عنه المجلى: إنه ثقة يروى الإرجاء أى مدحه بأنه ثقة ولكن اتهمه بأنه من المرجئة. تلك تهمة تعيب الراوى وقال عنه يعقوب ابن شيبة: إنه ثقة وربما دلس وكان يروى الإرجاء.. أى أنه مدحه ثم اتهمه بالتدليس وبأنه من المرجئة.

وقال عنه أبو داود: كان مرجئًا. وقال عنه أبو معاوية البجلي: فيه جهالة. (٢٢)

- والراوى الثانى هو وكيع: واسمه وكيع بن الجراح أبو سليمان الرواس الكوفى.. قال عنه ابن المدنى: كان وكيع يلحن وقال فيه: كان فيه تشيع.

- ونصل إلى الأعمش أم أولئك الرواة وأشهرهم..

واسمه سليمان بن مهران أبو محمد الكاهلى الكوفى الأعمش توفي سنة ١٤٨ قال عنه الذهبى: مانعوا عليه إلا التدليس وهو دلس..

وقال عنه ابن المبارك: إنما أقصد حديث الكوفة أبو إسحاق والأعمش..

قال عنه جرير بن عبد الحميد: أمك أمل الكوفة أبو إسحاق وأعيمشكم هذا وقال عنه أحمد بن حنبل: فى حديث الأعمش اضطراب كثير وقال إنه يروى عن أنس مع أن روايته عن أنس منقطعة لأنه ما سمع من أنس

وقال عنه أبو داود: روايته عن أنس ضعيفة.

وقال عنه ابن المدنى: الأعمش كان كثير الروم.

أما الحاكم النيسابورى فقد جمعه من المدلسين وأورد فيه رأى الشاذلى كونه القائل: من أراد التدبى بالحدىث فلا يأخذ عن الأعمش ولا عن قتادة إلا إذا قالا سمعناه..

وبقى من الرواة عهد الله بن مرة ومسروق.

قال الذهبى عن ابن مسرة: لم يصح وقال أبو هاتم عن مسروق ليس بالقوى (٢٣)

إى أن فقهاء السلطة العباسية حين اختاروا الحديث الأزاعى رواية فإن الشوك لاحقت أولئك الرواة، وربما أسهم بعض أولئك الرواة فى شيوخ الحديث على الأئمة وروايته وهذا بالنسبة الرواة الذين عاشوا فى عصر العباسيين مثل الأعمش وأبى معاوية الضرير وحفص بن غياث وأبى بكر ابن أبى شوبة. والحديث ينحى الشك ويسقط إذا كان أحد رواه منهما فكيف إذا كان الجميع متهمين؟

- وبذلك نكون قد انتهينا من حديث الأزاعى وبقي لنا الحديث الآخر الذى اخترعته عكرمة مولى ابن عباس والذى ذكره البخارى هو الآخر فى صحيحه.

وقد يضطرب القارئ حين يكتشف أن فى البخارى، أحاديث كاذبة، ولكن للقارئ إذا هذا ونافى الأمر بهدوء لوصل إلى الحقيقة، فإن البخارى فى نهاية الأمر بشر وليس إلهًا وليس معصوماً من الخطأ والسيان، وإذا كان قد ذكر فى مقدمة كتابه (الصحيح) أنه اختار محتوياته التى تبلغ حوالى ٣ آلاف

نصر حامد أبو زيد



حديث من بين (٦٠٠ ألف حديث) فإن هناك نسبة للخطأ البشرى لا بد من افتراضها.. وذلك ما يسلّم به كل باحث متصف.. ولا شك أن حديث الردة «من بدل دينه فاقتلوه» والذى رواه البخارى عن عكرمة مولى ابن عباس ضمن تلك الأحاديث الكاذبة..

- على أن العلماء الأصول والجرح والتعديل كانت لهم مأخذهم على البخارى ومسلم فقد قال عن البخارى شيخه وأستاذه محمد بن يحيى الذهلى: «إن البخارى مبتدع والسبب فى ذلك أن البخارى كان يقول إن القرآن مخلوق .. وكان شيخ البخارى يخالفه فى ذلك ويقول كلام الله غير مخلوق» ويقول عن البخارى: «اتهموه فإنه لا يحضر مجلسه إلا من كان على مذهبه، وذكر الذهبى قول ابن عباس: «من زعم أن القرآن مخلوق فهو عدونا كافرا زنديق» (٢٤)

وبالطبع فإن رأى الذهلى فى تلميذه البخارى سببه اختلاف الرأى فى مشكلة خلق القرآن إلا أن بعض المحققين كانت لهم مأخذ على البخارى فى موضوع الاحاديث نفسها، ومن هاجم البخارى بتعجير المتحدّين «جرحه» أبو هاتم الرازى فى كتابه الجرح والتعديل (١٦) وجعله الذهلى ضمن الضعفاء

والمتركون فى كتابه الذى يحمل الاسم نفسه.

وقال المحققون إنهم انتقدوا على البخارى (١١٠) حديثاً منها (٣٢) حديثاً وافقه مسلم على تخريجها و (٧٨) حديثاً انفرد بها البخارى واتهموا (٨٠) راوياً من رواة البخارى بالضعف وعدم الثقة واتهموا راوياً من رواة مسلم بالضعف وعدم الثقة وقال الحاكم النيسابورى عن أحد رواة البخارى وهو عيسى بن موسى غشجار احتج به البخارى فى الجامع الصحيح غير أنه يحدث عن أكثر من مائة شيخ من المجهولين غير المعروفين الذين يحدثون بأحاديث منكر (٢٥)

ويقول ابن الصلاح فى كتابه علوم الحديث: احتج البخارى بجماعة سبق من غيره الجرح لهم كعكرمة مولى ابن عباس وكإسماعيل ابن أبى أويس وعاصم بن على وعمر بن ابن نزلوق وغيرهم واحتج مسلم بسويد ابن سعيد وجماعة واشتهر الطعن فيه (٢٦)

ومن النص السابق نعلم أنهم أخذوا على البخارى روايته عن عكرمة مولى ابن عباس وأن عكرمة سبق أن اتهمه وجرحه كثيرون وعكرمة هو صاحب حديث الردة القائل «من بدل دينه فاقتلوه»

كان عكرمة عبداً لعبد الله ابن عباس سمع عنه ونقل عنه أقواله فى التفسير وظل عبداً لابن عباس حتى توارثه أولاده ثم باعوه، ثم أطلقوا سراحه، وقد أتاح له ذكاه وتفرغه فى خدمة ابن عباس أن يحفظ عنه كثيراً، وكان العلم هو الطريق الوحيد أمام الموالى ليبرزوا به فى مجتمع يسيطر عليه الأشراف العرب خصوصاً وقد كان الأمويون معروفين بالتعصب للعرب ضد الموالى، وإذا كان العرب قد انشغلوا

والسبب في كراهية أهل المدينة لعكرمة المشهور بطمه أنهم اعتبروه داعية للخوارج الحرورية والأباضية ..

وقد اشتهر الخوارج من اتباع نجدة الحروري بالإسراف في سفك الدماء، يقول المصلي عن نجدة الحروري: «خرج نجدة من جبال عمان فقتل الأطفال وسبى النساء وأهرق الدماء واستحل الفروج والأموال، وكان يكفر المصنف حتى قتل».

وقال المصلي عن الأباضية إنهم أصحاب أباض بن عمرو وقيل إنه عبد الله بن يحيى بن أباض خرجوا من سواد الكوفة فقتلوا الناس وسبوا الذرية وقتلوا الأطفال وكفروا الأمة وأشدوا البلاد والعباد وقال عنهم: فمنهم اليوم بقايا بسواد الكوفة.

وقال عن الصفرية إنهم أتباع المهلب بن أبي صفرة (والصحيح أنهم أتباع زياد بن أبي صفرة) وقد خرجوا على الحجاج وقد هزمهم الحجاج وأبادهم (٢٧)

ونلمح صدق آراء الخوارج في أقوال عكرمة، يرى ابن العديم أن عكرمة وقف بباب المسجد فقال: ما فيه إلا كافر ..

كما نلمح صدق عطف الخوارج وجرأتهم على الدماء في قول عكرمة وقت الحج وقد ازدحم الناس حول الكعبة «وددت أن يبدى حرية فأقتل بها من شهد التوسيم يميناً وشمالاً» ..

وأخيراً نلمح صدق ذلك كله في الحديث الذي رواه البخاري عن عكرمة «من بدل دينه فاقتلوه» ..

والسؤال المطروح هنا: ما هو حكم الأصوليين في الراوي صاحب الهوى والداعي إلى بدعة أو الذي يدعو إلى بدعة؟ خصوصاً إذا كانت تلك الدعوة

ويقول أحمد بن حنبل إن عكرمة كان يرى رأى الخوارج الصفرية وإنه لم يدع موصفاً إلا خرج إليه في خراسان والشام واليمن ومصر وإفريقيا، أي شمال إفريقيا أي ذهب إلى كل هذه البلاد يدعو إلى مذهب الخوارج دون تعيين نفرقة خارجية معينة ..

ويقول يحيى بن بكير أن عكرمة قدم مصر متجهاً إلى المغرب فأخذ عنه خوارج المغرب .. أي كان داعية وأستاذاً وإماماً للخوارج في المغرب.

وكان عكرمة في تجواله في الأقاليم يخذع الولاة ويدعي أنه يأتي بأشي لأخذ العطايا منهم، يقول ابن عسار «رأيت عكرمة جالياً من سمرقند وهو على حمير تحته خرجان فيهما حريق أجازة بذلك عامل سمرقند ومعه غلام له، فقيل له ما جاء بك إلى هذه البلاد؟ فقال الحاجة» ..

وبما كان يحسن الظن به ولاة الأقاليم البعيدة فإن والي المدينة كان يعرف اتصاله السياسي للنار للندوة الأموية يقول مصعب الزبيري «كان عكرمة يرى رأى الخوارج فطلبه والي المدينة فتخيب عند داود بن الحصين حتى مات عنده، وقال مصعب الزبيري أيضاً إن عكرمة كان يدعي أن ابن عباس كان يرى رأى الخوارج .. أي نسب إلى ابن عباس بعد موته ما كان ابن عباس يرفضه في حياته» ..

ومن الطريف أن عكرمة مات في اليوم نفسه الذي مات فيه انتشار المشهور كثير عزة، فترك أهل المدينة جنازة عكرمة وشهدوا جنازة الشاعر كثير الذي اشتهر بحب عزة .. وما حضر جنازة عكرمة إلا العميد والوالي السردان، وعجب الناس من اتفاقهما في الموت واختلافهما في العقيدة فعكرمة يرى رأى الخوارج ويكفر أي يحكم بالكفر - بالنظرة، أما كثير فهو شيعي يؤمن ببيعة علي وأبنائه ..

الحروب والثورات والسياسة فقد وجد أبناء الموالى الفرصة للتفرغ للعلم والتفوق فيه وإثبات أنفسهم من خلاله، وساعدهم على ذلك أنهم أبناء أم لها عراقية في العلم والحضارة ..

وهكذا كان أكلوية العلماء في التابعين من الموالى ..

وكان منهم عكرمة .. إلا أن عكرمة بالذات كما يظهر من تاريخه أنه كان حائفاً على الأستقراطية العربية بقدر ما كان يميل إلى رأى الخوارج الذين لم يروا فارقاً بين العرب والموالى ولم يشترطوا كون الخليفة من قريش حسب الحديث الذي ذاع وانتشر ..

ولأنه كان صاحب هوى فقد تلون تاريخه العلمي بهذا الهوى وذلك أيضاً ما يظهر في تاريخه ..

والمحصلة النهائية لسيرة عكرمة العلمية والشخصية هي افتراءه لأحاديث ادعى أنه رواها عن سيده عبد الله ابن عباس ومنها حديث «من بدل دينه فاقتلوه».

ونتوقف مع ناحيتين في تاريخ عكرمة: مذهبه. وراثته بالكتب

- فقد كان عكرمة يرى رأى الخوارج وذلك ما قاله المحققون في بحث سيرته وإن اختلفوا في تحديد الفرقة الخارجية التي كان عكرمة يميل إليها حيث لم تكن الفوارق بين طوائف الخوارج قد تعددت وتميزت في عصر عكرمة.

روى ابن العديم أن عكرمة كان يرى رأى الأباضية من الخوارج وولفقه في ذلك عطاء، فقال إن عكرمة كان أباضياً، ولكن ابن العديم يضيف فيقول إن عكرمة أيضاً كان يرى رأى نجدة الحروري ..

نصر حامد أبو زيد



إلى تكفير المسلمين واستباحة دماهم وأعراضهم وأموالهم وقتل أطفالهم؟

يقول الإمام مالك: «ولا يؤخذ العلم من صاحب هوى يدعو للناس إلى هواه...» (٢٨)

أما ابن الصلاح في كتابه «علوم الحديث»، فيقول لاختلفوا في قبول رواية المبتدع للذي لا يكثر ببدعته فهم من رد روايته مطلقاً لأنه فاسق ببدعته ومنهم من قبل رواية المبتدع إذا لم يكن يستحل الكذب في نصرة مذهبه، وبعضهم قبل روايته إذا لم يكن داعية ولا تغلب إذا كان داعية إلى بدعته، وهذا هو مذهب الأكثرية من العلماء، وقال أبو حاتم البستي: «الداعية إلى البدع لا يجوز الاحتجاج به عند أئمتنا فاطبة ولا أعلم فيه خلافاً...» (٢٩)

وعكرمة كسان يدعو إلى رأى الخوارج الدامى... وكان أيضاً يكتب ولكن اتهامه بالكذب قضية أخرى.

إن اتهامه عكرمة بالكذب ظاهرة واضحة في تاريخه

قال عنه ابن سيرين «إنه كذاب»

وقال عنه ابن أبي ذئب «رأيت عكرمة وكان غير ثقة»

وقال عنه محمد بن سعد في الطبقات الكبرى «ليس يحتج بحديثه ويتكلم فيه الناس»

وقال عنه سعيد بن جبير «إنكم لتحذون عن عكرمة بأحاديث لو كنت عنده ما حدث بها»

وقال عنه سعيد بن المسيب «لا ينهى عبد ابن عباس حتى يلقى في عقه حبل ويطلق به» وكان سعيد بن المسيب يقول لمولاه (هرد) «لا تكذب على كما كذب عكرمة على ابن عباس»

فأحرقهم فبلغ ذلك ابن عباس فقال: لو كنت أنا لم أحرقهم لنهى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولتقتلهم لقول رسول الله: من بدل دينه فاقتلوه، (٣١)

والحديث يرويه عكرمة عن ابن عباس، ويدعى أن ابن عباس سمعه من النبي عليه السلام.

وقد مر بنا كيف أكثر عكرمة من الكذب على سيده ابن عباس حتى أنكر ذلك عليه علماء المدينة وفي مقدمتهم سعيد بن المسيب أكبر علماء عصره، وقبله ابن عمر رضى الله عنهما..

وسبب عكرمة وغيره فقد تضمنت الأحاديث المروية عن ابن عباس حتى لقد أسند له أحمد بن حنبل (١٦٩٦) حديثاً... هذا مع أن الأموى في كتاب «الإحكام في أصول الأحكام»، يقول إن ابن عباس لم يسمع من رسول الله سوى أربعة أحاديث لصغر سنه، (٣٢) ويقول ابن القيم في كتابه «الواهب الصيب من الكلم الطيب»، إن ما سمعه ابن عباس من النبي لم يبلغ العشرين حديثاً.. (٣٣) وذلك الأقرب للسراب من خلال سيرة ابن عباس (٣٤) في كتب التاريخ، فابن عباس أسلم مع أبيه قبل فتح مكة وقابل الرسول بالحجفة وهو ذاهب لفتح مكة، ومات النبي وابن عباس في العاشرة من عمره وفي رواية أنه كان في الخامسة عشر من عمره.. أى صاحب النبي مدة يسيرة وكان فيها طفلاً ملازماً لوالده، فكيف يروى عنه مئات الأحاديث؟

وقد روى عكرمة حديث «من بدل دينه فاقتلوه»، وقد نسب له ابن عباس ضمن ما نسب إليه من مئات الأحاديث، وقد روى ذلك الحديث عن عكرمة أحد الزهاد المشهورين في عصره وهو أيوب السفتياني واسمه أبو بكر بن شومة، ولم يتكره الذهبى في ميزان الاعتدال

وكان ابن عمر يقول لمولاه نافع «لا تكذب على كما كذب عكرمة على ابن عباس»

وسبب كثرة أكاذيبه على ابن عباس بعد موت ابن عباس فإن على بن عبد الله ابن عباس جل في يديه وقدميه قيوداً وحبسه على باب الحش «دورة المياه»، فسئل عن ذلك فقال: «إن هذا الخبيث يكتب على أبى...!!»

وقالوا إن مسلم تجلب الرواية عن عكرمة فروى له بعض الروايات مقرئاً بغيره أى لم يرو له منفرداً...

وأعرض مالك عن الرواية عنه إلا في حديث أو حديثين وقال: «مطرف سمعت مالكا يكره أن يذكر عكرمة ولا أرى إنه روى عنه»، وقال ابن حنبل «إن مالكا روى عن عكرمة حديثاً واحداً» (٣٥) أما البخارى فقد روى وانتقده المحققون في ذلك كما سبق..

مناقشة حديث عكرمة في «صحيح البخارى»

روى البخارى ذلك الحديث عن طريق الزواه الأتى أسماؤهم «حدثنا أبو النعمان محمد بن الفضل عن حماد ابن زيد عن أيوب عن عكرمة قال: «أتى على رضى الله عنه بزنادقة

- وجاءت العبارة عامة « من بدل دينه فاقتلوه » لتشمل المسلمين والنصارى واليهود فمن بدل دينه من اليهود والنصارى ودخل الإسلام فاقتلوه .. وذلك حتى يفرح عكرمة !!

- وجدير بالذكر أنها المرة الوحيدة التي يحتوى فيها حديث على كلمة الزنادقة - وهى كلمة فارسية - وعكرمة فارسى وهى تعنى بالفارسية (زند وكرد) أى القاتل بدوام الدهر، وقال الإمام **ثعلب** : ليس فى كلام العرب زندق .. ولكن أدخل عكرمة هذه الكلمة فى الأحاديث ضمن ذلك الحديث المغترى الذى نسبته للرسول عليه السلام .

رابعاً : هل يصح قتل الناس بأحاديث الآحاد ؟

قام حد الردة المزعوم على مجرد حديثين أثبتنا كذبهما بمعايير الجرح والتعديل ومن خلال أدلة من كتب التراث نفسها، كما أثبتنا من قبل تناقضهما مع تشريع الإسلام الحقيقى فى القرآن الذى هو التفصيل فى سنة الرسول عليه السلام ..

ولكن :

دعنا نفترض أن حديثى الردة حديثان صحيحان، ودعنا نفترض أن القرآن الكريم لا يمارضهما ولا يزيدهما فهل يصح الاعتماد على حديثين فى تأسيس تشريع ؟

وهل يصح إقامة تشريع سنده الوحيد حديثان من أحاديث الآحاد ؟

وهل يصح أن تقتل الناس بتهمة الردة اعتماداً على حديثين فقط ؟

وهل تهون حياة الناس إلى هذا الحد ؟

دعنا نرجع إلى آراء العلماء .. وتكفى بهم والفضل ما شهدت به العلماء...!

آخر عمره، وأعترف البخارى بأنه تنوير عقله، وقال عنه أبو داود: استحکم به اختلاط عقله، وقال فيه **الدرافقنى** : تنوير عقله - بآخره، وقال ابن حبان اختلط فى آخر عمره وتنوير حتى كان لا يدرى ما يحدث به فوق فى حديثه المناكير الكثيرة فيجب النكبة عن حديثه ولا يحج بشيء منها ..

ذلك ما قيل عن أبى النعمان محمد ابن الفضل الملقب بهارم، والذى كان أول السلسلة فى رواية حديث « من بدل دينه فاقتلوه » وكان عكرمة آخرها فأول السلسلة خلط وهذيان عقل، وآخر السلسلة كذب واقتراء، وأما ما بينهما (**هماد بن زيد وأيوب السختياني**) فهما من الزهاد الذين لديهم استعداد التصديق كل ما يقال ..

« ونوقف مع متن الحديث ..

ويقول فيه عكرمة إنه جاء لعلى بن أبى طالب بزنادقة فأحرقهم ..

ولم يحدث فى تاريخ على بن أبى طالب أن أحرق خصومه، بل كان مشهوراً بتفادى سفك الدماء ما أمكن ويظهر ذلك فى تاريخه فى حروبه وفى تعامله مع الخوارج وحتى فى وصيته قبل موته بقاتله ابن ملجم الخارجى.

وإذا عرفنا كرامية للخوارج لعلى أدرتنا لماذا وضع عكرمة تلك العبارة فى سياق ذلك الحديث لتشويه سيرة على وليلصق به ذلك إلى غرضه الأساسى فى إيقاع الإقتتال بين المسلمين طبقاً لقوله: « من بدل دينه فاقتلوه » ..

والخوارج يزعمون كفر ما عداهم، ويستحلون دماء المسلمين جميعاً حتى النساء والأطفال .. وعكرمة يفتى بهذا الحديث لكل من يستطيع سفك الدماء أن يقتل ما استطاع وبتهمة أن الضحية بدل دينه ..

مع شهرته، وقد ترجم له ابن سعد فى الطبقات الكبرى وابن الجوزى فى المنتظم (٢٥)، وروى ذلك الحديث عن **أيوب السختياني** تلميذه **هماد بن درهم** وقد ترجم له ابن الجوزى فى المنتظم وابن سعد فى الطبقات الكبرى، ولم يذكره الذهبى أيضاً فى ميزان الاعتدال .

ويروى الذهبى - مع ذلك - فى ترجمة لعكرمة أن **هماد بن زيد** روى أن شيخه **أيوب السختياني** سئل : هل كان عكرمة بهم ؟ أى كان مطعوناً فيه ؟ يقول **هماد بن زيد** عن شيخه **أيوب** : فصكت ساعة ثم قال تأمأ أنا فلم أكن أنهمه ..

أى كانوا يتهمون عكرمة فى مجلس **أيوب السختياني** ومع ذلك كان **أيوب** يصمم على أنه ثقة لا يبخى اتهامه .

وقد قال يحيى بن سعيد أن عكرمة كان لا يحسن الصلاة فرد عليه **أيوب** وكان - أى عكرمة - يصلى !!

أى كان **أيوب** يدافع عنه فى مجلس ..

ويروى أن **يحيى بن سعيد** الأنصارى ذكر عكرمة فقال إنه كذاب فرد عليه **أيوب السختياني** : لم يكن يكذب ..

وأيوب السختياني يعال بذلك روايته عن عكرمة وأخذ عنه الأحاديث، وما رواه **أيوب** عن عكرمة نقله بعده تلميذه **هماد بن زيد بن درهم** ثم نقل الحديث عن **هماد** شيخ آخر هو **محمد بن الفضل** ركنيته **أبو النعمان** النوفلى سنة ٢٢٤ وهو شيخ البخارى ولقبه بهارم، وعنه روى البخارى حديث عكرمة فى قتل المرتد

- وجدير بالذكر أن أبى النعمان عارم قال فيه أبو حاتم إنه اختلط عقله فى

نصر حامد أبو زيد



عبد الهريزاني كنت أريد أن أكتب للسنة
وإني ذكرت قوما كانوا قبلكم كتبوا كتباً
فأكتبوا عليها وتركوا كتاب الله . وإني
والله لا أشوب كتاب الله بشيء أبداً .

ولكن تكاثرت روايات الأحاديث بعد
دخول المسلمين في الفتنة الكبرى والحكم
الاستبدادي الأموي ثم العباسي حيث
لحاج كل فريق لتعزيز موقفه بالأحاديث
ويعد أن أسالوا دماءهم أنهارا كان سهلاً
عليهم أن يجهتوا في الكذب على رسول
الله عليه السلام ..

- وأفزعت كثرة الأحاديث الكاذبة
نفراً من العلماء فهربوا لثقتيها وتخصيصها
ونشأ ما يعرف بعلم الجرح والتعديل
وتخصيص أقوال الرواة ..

وقد قسموا الأحاديث إلى قسمين :
متواتر وآحاد .

فالمتواتر هو ما أخبر به جماعة
بلغوا في الكثرة مبلغاً يستحيل معه
تواطؤهم على الكذب وهو بهذا يفيد
اليقين ، وهو بهذا لا يدخل في موضوع
الجرح والتعديل وعملية الإسناد، لأن
الجرح والتعديل قائم على الشك في
الحديث ورواته ، والمتواتر مازع عن
الشك .

ولذلك قالوا إن إثبات التواتر في
حديث ما عسر جداً . وقال الشافعي :
أعوذ أن يوجد عن رسول الله متواتر ،
وقال ابن حبان السبتي أن الأحاديث
كلها المروية عن الرسول أحاديث آحاد ،
وقال النووي في التقريب : المتواتر من
الأحاديث المروية في الفقه وأمره قليل
جداً لا يكاد يوجد ..

أما أحاديث الآحاد فهي كل الروايات
عن الرسول من أحاديث في نظر أغلبية
المحققين ، ولذلك يسمون أحاديث الآحاد
حسب درجتها من الصحة إلى صحيح
وحسن وضعيف وكلها تفيد الظن ولو
كانت عندهم صحيحة ، إلا أنهم في ذلك

الكتاب ولو كان مع الكتاب شيء آخر
فقال : ما إن تسكتكم بهما ..

. ويروي البخاري حديث رفيع : قال
دخلت أنا وشداد بن سعلل على ابن
عباس فقال له شداد بن سعلل : أتترك
النبى صلى الله عليه وسلم من شيء ؟
قال : ما ترك إلا ما بين الدفتين ، وبخا
على محمد بن الحنفية : فقال : ما ترك
إلا ما بين الدفتين ، أي سئل ابن عباس
وإبن الحنفية (محمد بن علي بن أبي
طالب) عما تركه النبى فرد كلاهما بأنه
المصحف ، ما بين الدفتين ،

- ثم تكاثرت الرواية على النبى
وبدروا في كتابة أحاديث عنه مع أنه
عليه السلام قال فيما يرويه أحمد ومسلم
والدرامي والنزدي والنسائي : لا تكتبوا
عني شيئاً سوى القرآن فمن كتب
عني غير القرآن فليحمله ،

وهنى أبو بكر عن رواية الأحاديث
وجاء في تذكرة الحفاظ للذهبي أنه
قال : إنكم تحدثون عن رسول الله
أحاديث تختلفون فيها والناس
بعدكم أشد اختلافاً فلأ تحدثوا عن
رسول الله شيئاً ، فمن سأنكم
فتقولوا : بيننا وبينكم كتاب الله
فاستحلوا حلاله وحرّموا حرامه ،

وتشدد عمر - في رفض كتابة
الأحاديث وقال فيما يرويه البيهقي وابن

- وتبدأ الموصوع بلحمة عن الحديث
المسبوب للنبى عليه السلام ..

فحين مات النبى عليه السلام لم يكن
مع المسلمين إلا القرآن الكريم كتاباً
مكتوباً مدوناً وأوصى النبي بالتمسك به ،
وذلك ما أوردوه البخاري ومسلم في
حديث يرويه كلاهما عن الصحابي
عبد الله بن أوفى . وعبد الله بن
أوفى كان أحد الصحابة الذين تابعوا
نعت الشجرة وقال فيهم الله تعالى : لقد
رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك
تحت الشجرة ، وجاهد عبد الله بن أوفى
مع النبى ست غزوات ، وجرّج يوم
حنين ، وهو آخر من مات من الصحابة
بالكوفة ..

سئل عبد الله بن أوفى : هل أوصى
رسول الله ؟ قال : لا . قيل : فلم وقد
كتبته الوصية على الناس ؟ فقال : وصى
بكتاب الله ..

وقال الحافظ ابن حجر في شرح
هذا الحديث في كتاب فتح الباري .

أي التمسك به والعمل بمقتضاه ولعله
أشار إلى قوله صلوات الله عليه : تركت
فيكم ما إن تسكتكم به لم تضلوا : كتاب
الله ، واقتصر على الوصية بكتاب الله
لكونه أعظم وأهم ولأن ما فيه تبيان كل
شيء إما بطريق النص أو بطريق
الاستنباط فإذا اتبع الناس ما في الكتاب
عملوا بكل ما أمّره به .

والحديث رواه مسلم في سياق حجة
الوداع : إني تارك فيكم ما إن تسكتكم
به لن تضلوا . وفي رواية أخرى عن
جابر لما خطب الرسول يوم عرفة :
تركت فيكم ما لن تضلوا إن اعصمتم به
كتاب الله ، (٣٦) وقد نقلوا بذلك الحديث
فقالت : كتاب الله وسنتي مع أن سياق
الحديث في البيهقي يدل على التمسك
بشيء واحد ، تركت فيكم ما إن تسكتكم
به . و (ب) يرجع إلى شيء واحد هو

التقسيم مختلفون لأنه علم قابل للنقد واختلاف وجهات النظر..

- والملاحظ أن أحاديث الآحاد كانت تنكأ وتولد كلما تعاد الزمن عن عهد الرسول عليه السلام، فقد كانت في عهد الأمويين أقل منها في العصر العباسي الأول، وعلى سبيل المثال فإن الإمام مالك كتب الموطأ في أواخر عهد المنصور العباسي أي في سنة ١٤٨، وعدد أحاديثه (١٠٠٨ أحاديث)

بعد أن غربلها ونقاها وأسقط منها كثيرًا؟

- ويعدده بقرن من الزمان كان في عصر البخاري (١٠٠) ألف حديث اختار منها البخاري بين (٣ : ٤) آلاف حديث، ومات البخاري سنة ٢٥٦ هـ وبعد البخاري زاد تصنف الأحاديث إلى درجة أن كتب ابن الجوزي (ت سنة ٥٩٧) في الأحاديث الموضوعة.. وهكذا تصنفت أحاديث الآحاد بمرور الزمن لأن كل زمن كان يصنع من الأحاديث ما يعبر عن أحوال الناس فيه..

وكل تلك الأحاديث غريبة عن العصر المضيء عصر النبي عليه السلام، وهي بالقدر نفسه تعبر عن العصور التي صيغت فيها.. لذلك كان المحققون في العصور المتأخرة كالسيوطي - (ت ٩١١) أكثر تساملاً في قبول الأحاديث وتصحيحها وأكثر دفاعاً عن الباطل منها.

- ثم جاء عصر الصحوة الإسلامية فكان الإمام محمد عبده لا يأخذ بحديث الآحاد مهما بلغت درجته من الصحة في نظر المحدثين، ولذلك فإنه مثلاً استنكر حديث اليهودي الذي سحر النبي مع أن ذلك الحديث منثور في البخاري ومسلم وأحمد والنسائي..

وحديث الردة المطعون فيهما من أحاديث الآحاد.. فهل يمكن الأخذ بهما؟ وهل يمكن لهما الاستقلال بالشرع؟

أن كتاب الفقه على المذاهب الأربعة الذي تحدث عن حد الردة يقول إن الحدود للشرعية التي اتفق عليها الفقهاء هي ثلاثة فقط (للسوق، الزنا، القذف) أي ليس هناك اتفاق بين الفقهاء، على ما يسمى بحد الردة.. أي أن بعض الفقهاء لم يأخذ بحديثي الردة المطعون فيهما، وبمضى آخر ليس هناك إجماع بين الفقهاء حول حد الردة.

والشيخ محمد الغزالي الذي يتحسم لحد الردة جاء في كتابه «السنّة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث، ما يؤكد على نفي حد الردة.. يقول «أصبحت أكثر من مائتي آية تتحسم حرية الدين وتقيم حدود الإيمان على الاقتناع الذاتي وتقصى الإكراه عن طريق البلاغ المبين، إلى أن يقول «فأما تصوير الإسلام بأنه يتحرض بالآخرين ويتحاشى لمانعهم فهو افتراء على الله والمرسلين ومع أننا أشبهنا هذا الموضوع بحثاً في كتابنا الأخرى فإن الحاجة إلى الكلام فيه ما تزال ماسة، ذلك أن حديث الإنك لا يقطع، ثم يقول: وفي هذه الأيام الخصاص شاعت الخلافات في أرجاء الأمة وقتل بعضها بعضاً بل أن حصيلة القتلى في اللعن الداخلية أربى من القتلى في محاربة الاستعمار الصليبي وتأسيساً على ما قاله الشيخ الغزالي فإن حد الردة المزعوم ينافي الآيات القرآنية التي تضمن حرية الدين وتنفى الإكراه في الدين، والفقرات التي نقلناها من كلامه تنطبق تماماً على المروجين لحد الردة المزعوم والمتخصصين في اتهام الغير بالكفر والردة والمتعشقين لدماء المسلمين، ويستنكر الشيخ الغزالي في كتابه أن يكون للنبي قد أمر بقتل أحد من المنافقين ويقول «مضى أمر رسول الله بقتل المنافقين؟ ما وقع ذلك منه، بل لقد نهى عنه، أي أنه يلجأ إلى أن حد الردة لم يكن موجوداً في عهد النبي، وإلا كان النبي قد طبقه على مرتدين من

المنافقين، ويقول الغزالي إن الحديث يسقط إذا كانت به علة فاحشة أو كان شاذاً، وحديثاً الردة ينطبق عليها الأمران معاً مادامتا يخالفان أكثر من مائتي آية قرآنية أحصاها الغزالي في تقرير حرية الدين ومادامت أن سيرة النبي باعتراف الغزالي تنفي أن النبي قتل واحداً من المرتدين..

والغزالي يقول إن حديث الآحاد - حتى لو كان صحيحاً - فإنه لا يفيد اليقين «أما الزعم بأنه يفيد كالأخبار المتواترة فهي مجازفة مرفوضة».

ويحسب أنها مجازفة أن نفسك دماء المسلمين اعتماداً على حديث صحيح يفيد للعلن، فكيف إذا كان حديثاً كاذباً؟

والشيخ الغزالي يوسع الأمر بالنسبة للأحاديث الضعيفة فيتسلح معها بشرط أن تكون بعيدة عن العقائد والتشريعات، يقول «من حق المهتمين بالأحاديث الضعيفة أن يذكرها بعدة عن دائرة العقائد والأحكام التشريعية فإن الدماء والأموال والأعراض أكبر من أن نتداول فيها شائعات علمية!!»

وعليه فإن حديثي الردة - وهما من الشائعات العلمية - ينبغي الإيقاع عليها تقريعاً يصفك دماء المسلمين ظلماً وعدواناً..

ثم يهاجم الشيخ الغزالي المتمسكين بالأحاديث الباطلة ويقول: «وقد ضنقت ذرعاً بأناس قبلي الفقه والقرآن كشيري النظر في الأحاديث يصدر عن الأحكام ويرسلون الفسادی فيزيدون الأمة بلبلة وحيرة، وما زلت أذكر الأمة من أقوام يصرهم بالقرآن قليل وحديثهم عن الإسلام جرىء واعتقادهم كله على مرويات لا يعرفون مكانها من الكيان الإسلامي» (٣٧)

وهو بذلك يضع النقاط فوق الحروف في موضوع الردة المعتمدة على مرويات

قل من يصرف مكانها من الكيان الإسلامي ..

والشيخ الغزالي استشهد بفتوى الأزهري في كتابه « تراثنا الفكري » والفتوى تتحدث عن الذي ينكر استقلال السنة بالإيجاب والتجريم أي بالتشريع هل يعد كافر أم لا ..

يقول الشيخ الغزالي في كتابه المذكور: بيد أن بعض الفتوة يوقنون في عصرنا هذا قلنا محرمة بسوء ملكهم، إلى أن يقول « إنني أنكر هذا الكلام وبين يدي فسرى أصدرها الأزهري الشريف حسماً لفن شديدة أشعلها فتية أقرار باسم إقامة السنة ونحت عنوان السلفية وقد توسعت الفتوى في شرح الأحكام والأدلة حتى تمد الطريق أمام أصحاب الشغب والغرض ..

وأني الشيخ بلص الفتوى: السوء الأستاذ رئيس لجنة الفتوى بالأزهري الشريف: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد: فهل من أنكر استقلال السنة بإثبات الإيجاب والتجريم يعد كافر؟ أم لا؟ نرجو الإفادة بالرأى مع الاستدلال وشكراً:

الفتوى:

بسم الله الرحمن الرحيم :
والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه والتابعين وبعد .

تقسم الأحكام عند الجمهور إلى خمسة أقسام :

١ - الواجب : وهو ما يثبت طلبه من المكلف بلص صريح قطعي الدجوت وقطعي الدلالة ، بمعنى أن له معنى واحداً فلا يختلف في معناه المجتهدون من كتاب الله أوسنة رسوله المتواترة .

٢ - الحرام : هو ما طلب الشارع من المكلف تركه بدليل قطعي الثبوت

نصر حامد أبو زيد



وقطعي الدلالة من كتاب الله أوسنة رسوله المتواترة .

٣ - المندوب : ما طلب الشارع قطه طلباً غير حتم ولا جازم يقاب على قطه ولا يقاب على تركه .

٤ - المكروه : ما طلب الشارع تركه طلباً غير حتم ويقاب على تركه ولا يقاب على قطه .

٥ - المباح : ما خير المكلف بين قطه وتركه ، أو لم يرد دليل فيه بالتجريم . وتنقسم السنة إلى متواترة وأحادية .

فالمتواترة ما رواها جمع من جمع يستحيل أن يبعد أن يتفقوا على الكذب، قال الهازمي في شروط الأئمة الخمسة ص ٣٧ : وإثبات التواتر في الحديث عسير جداً، وقال الشاطبي في الجزء الأول من الاعتصام ص ١٣٥ أعوذ أن يوجد حديث متواتر، واختلاف علماء السنة على شيعه وعدده: يرى الجمهور أن من أنكر استقلال السنة المتواترة بإثبات واجب أو محرم فقد كفر، أقول أغلب السنن العملية متواترة .

٦ - والسنة الأحادية : هي ما رواه عدد دون التواتر عن النبي صلى الله عليه وسلم، وقد يختلف العلماء في استقلال السنة الأحادية بإثبات واجب أو محرم، فذهب الشافعية ومن تبعهم إلى

أن من أنكر ذلك في الأحكام العملية كالصلاة والصوم والحج والزكاة فهو كافر، ومن أنكر ذلك في الأحكام العلمية كالألهايات والرسالات وأخبار الأخره والغيبيات فهو غير كافر لأن الأحكام العلمية لا تنسب إلا بدليل قطعي من كتاب الله أو سنة رسوله المتواترة .

وذهب الحنفية ومن تبعهم إلى أن السنة الأحادية لا تستقل بإثبات واجب أو محرم سواء كان الواجب علمياً أو عملياً وعليه فلا يكفر منكرها، وإلى هذا ذهب علماء أصول الفقه الحنيفية فقال الميرتوي: «دعوى علم اليقين بحديث الآحاد باطلة لأن خبر الآحاد محتمل لا محالة ولا يقين مع احتمال ومن أنكر ذلك فقد سفه وأضل عقله، وبهذا أخذ الشيخ محمد عبده والشيخ أبو دقيقة وغيرهما، يقول المرحوم الامام محمد عبده: «القرآن الكريم هو الدليل الوحيد الذي يعتمد عليه الإسلام في دعوته أما ما عداه مما ورد في الأحاديث سواء صح سنداه واشتهر وضفت قلين مما يوجب القطع، كما ذكر الشيخ شلتوت في كتابه: الإسلام عقيدة وشريعة قوله: «إن الظن يلحق السنة من جهة الرود (المسد) ومن جهة الدلالة (المطى) كالشبهة في اتصال والاحتمال في دلالة .

ويرى الإمام الشياطي في كتابه «الموافقات»، أن السنة لا تستقل بإثبات الواجب والمحرم لأن وظيفتها فقط تخصيص عام القرآن وتقييد مطلقه وتفسير مجمله ويجب أن يكون ذلك بالأحاديث المتواترة لا الأحادية .

ويؤيد آراءه من سبق ذكرهم ما جاء في صحيح البخاري باب الوصية وصية الرسول صلى الله عليه وسلم قال: «سأل عبد الله بن أبي أوفى: هل أوصى رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لا قلت كيف وقد كتب الوصية على الناس أو أمروا بها ولم يوص قال أوصى بكتاب

جائزة وكان لكل فريق أدلته من تأويل الآيات ومن الأحاديث التي توافق مذهبه.

ونقل من تاريخ ابن الجوزي العنبري محاكمة ابن نصر الغزاعي أمام الخليفة الواثق يوم السبت غرة ربيعنا ٥٢٣هـ. قال له الخليفة: ما تقول في القرآن قال: هو كلام الله قال: أفمخلوق هو؟ قال: هو كلام الله قال: أفترى ربك في القيامة؟ قال: كذا جاءت الرواية قال: ويحك يرى كما يرى المخلوق هو؟ قال هو كلام الله قال: السعد المجسم ويحيوه مكان ويحصره للناظر؟ أنا أكفر برب هذه صنعة.. ما تقولون فيه؟ فقال: عبيد الرحمن بن اسحاق القاضي: هو حلال الدم. وقال جماعة الفقهاء: كما قال فاضل ابن أبي داود (شيخ المعزلة) أنه كاره لقلته وقال يا أمير المؤمنين شيخ ليل به عاة أو تغير عظه، يؤخر أمره ويستأب فقال الخليفة الواثق: ما أراه إلا مؤذناً بالكفر قائماً بما يعتقد منه ودعا الخليفة الواثق بالصمصامة (سيف عمرو بن معد يكرب) وقال: إذا قمت فلا تقوم أحد معي فإني أحسب خطأي إلى هذا الكافر الذي بعيد رباً لا نعبده ولا نعرفه بالصفة التي وصفه بها، ثم أمر بالنطح (كساء) يجلس عليه المحكوم عليه بالإعدام حتى لا يلوث المكان بدمه) فأجلسه عليه وهو مقيد، وأمر بشد رأسه بحبل وأمرهم أن يصدروا ومشي إليه حتى ضرب عقه وأمر بعمل رأسه إلى بغداد فصب إلى الجانب الشرقي أياماً وفي الجانب الغربي أياماً، وعلفت ورقة في أذنه فيها: «بسم الله الرحمن الرحيم: هذا رأس أحمد ابن نصر بن مالك دعاه عبدالله الإمام هارون الواثق بالله أمير المؤمنين إلى القول بخلق القرآن ونفى التشبيه فأبى إلا المعاندة فجعله الله إلى تارخه...» (٣٩)

القطعي الثبوت والدلالة، وهذا بالنسبة للسنة لا بتحقيق إلا بالأحاديث المتواترة، وحيث إنها تكاد تكون غير مطومة لعدم اتفاق العلماء عليها فإن السنة لا تستقل بآثبات الإيجاد والتحريم إلا أن تكون قطعية أو تنضاف إلى القرآن الكريم. وعلى هذا فمن أنكر استقلال السنة بإثبات الإيجاب والتحريم فهو مكرر لشيء اختلف فيه الأئمة ولا يعد مما علم من الدين بالضرورة فلا يعد كافراً.

وقد أصدر هذه الفتوى الشيخ عبد الله المشد رئيس لجنة الفتوى بتاريخ ١٩٩٠ / ٢ / ٢٨. ويبدأ على فمري الأزهر فإن السنة لا تستقل وحدها وإصدار تشريع يوجب شيئاً لازماً، وبالتالي فإنها لا تستقل بإصدار تشريع فيه سفك دماء الناس، خصوصاً إذا كان ذلك التشريع معتمداً على مجرد حديثين مطعون فيهما وكلامهما يخالف القرآن وما كان عليه رسول الله عليه السلام.

وعليه فإن الفتوى السابقة للأزهر تنفي حد الردة وتلغي العمل به.

الخاتمة

حد الردة

حكم يقتل الناس جميعاً

سقط المعزلة على الخلافة العباسية في عصر المعتصم والواثق واضطهدوا ابن حنبل وأتباعه، وفي عهد الخليفة الواثق حرك أحمد بن نصر الغزاعي أمام الخليفة الواثق وقتله للخليفة بيده معتقداً أنه يتقرب إلى الله بدمه ومخهما إياه بالردة لأنه زنديق.

وكان المعزلة يرون أن القرآن مخلوق وأن رؤية الله تعالى مستحيلة وكان الحنابلة يرون أن القرآن غير مخلوق لأنه كلام الله تعالى وأن رؤية الله

الله قال ابن حجر في شرح الحديث: «أى للتمسك به والعمل بمقتضاه، أشار إلى قوله صلى الله عليه وسلم: تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا» كتاب الله واقتصر على الوصية بكتاب الله لكونه فيه تبيان كل شيء إما بطريق النص أو الطريق الاستنباط فيذا اتبع الناس ما في الكتاب عملوا بكل ما أمرهم به وحديث سليمان الفارسي: الحلال ما أحله الله في كتابه والحرام ما حرمه الله في كتابه وما سكت عنه فهو عفو لكم.

وأجاب الشاطبي عما أورده الجمهور عليه من قوله تعالى: «أطعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم»: اللطيم ٥٩ بأن المراد من وجوب طاعة الرسول إنما هو تخصيصه للعام وتقبيده للمطلق وتفسيره للمجمل وذلك بالحديث المتواتر، وأن كل ما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم يجب أن يكون من القرآن لقول عائشة - رضي الله عنها - عن النبي صلى الله عليه وسلم: «كان خلقه القرآن، وإن معني قوله تعالى: «ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء: للحد: ٨٩ أن السنة داخلة فيه في الجملة، وأكد الشاطبي ذلك بقوله تعالى: «ما فرطنا في الكتاب من شيء» (الأنعام ٣٨) وقد رد على ما استدلل به الجمهور ما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله (أبوشك أحكم أن يقول: هذا كتاب الله ما كان من حلال فيه أخطأه وما كان من حرام حرمناه إلا من بلغه مني حديث فكذب به فقد كذب الله ورسوله) بأن من بين رواة هذا الحديث زيد بن الصباب وهو كثير الخطأ ولذلك لم يرو عنه الشيخان حديثاً واحداً.

وجاء بسم الثبوت والتحرير: خبر الواحد لا يفيد اليقين لا فرق في ذلك بين أحاديث الصحيحين وغيرهما،

ومما سبق يتضح أن الإيجاب والتحريم لا يثبتان إلا بالدليل اليقيني

نصر حامد أبو زيد



أى أن الخليفة الواثق حكم بكثرة
ويقتله بيده وحكم أيضاً بدخوله النار...!
أى أن الخليفة الأحمق ما ترك لله
تعالى شيئاً..

وظل رأس أحمد بن نصر مصلوباً
بمسارء سلين إلى أن حظ وجمع بين
رأسه ويديه ودفن في مقبرة.

- وأشاع الحنابلة كرامات حول رأس
أحمد بن نصر وأشاعوا كثيراً من
الأحاديث التي تميز مذهبهم، وتؤكد
أهمية تغيير المنكر باليد وكان أحمد بن
نصر في حياته من المشهورين بشغب
المنكر باليد، وفي النهاية رأى الخليفة
المستولك العباسي أن يقتنع بفكر الحنابلة
فاستطاعوا اضطهاد خصومهم من
الصوفية واستطاعوا اضطهاد النصارى
واليهود..

- ومرت الأيام وأصبحت للصوفية
المكانة والسيطرة فاضطهد الصوفية
خصومهم من الفقهاء الحنابلة، وفي القرن
الثامن الهجري كان ابن تيمية أكبر
فقيه حنبلي يروج اضطهاد الصوفية
وأعوانهم من الفقهاء، وكان يخرج من
السجن إلى النفي، إلى محاولات القتل،
وانعكس ذلك على فتاويه فصار أكثر حدة
في الحكم على خصومه وأكثر جراءة في
الإفتاء يقتلهم..

ونظرة سريعة إلى فتاوى ابن تيمية
نراه يوزع القتل على كل من يخالفه في
الرأي، فصاحب البدعة يستحق القتل،
ومن السهل أن ترمى كل فرقة الفرقة
الأخرى بأنها صاحبة بدعة، وإذا عرفنا
أن المسلمين فرق وطوائف شتى أدركنا
أن ابن تيمية يعطي مبرراً تشريعياً لأن
تقتل كل طائفة غريمها بتهمة الردة..

- ويفتى ابن تيمية بتكفير المسلم
الذي يجهل بالنية في الصلاة حتى لو
كان في جهه يعتقد أن ذلك مما يأمر به
الله تعالى.. ويدعو، ابن تيمية إلى قتله.

- ويفتى ابن تيمية بقتل المسلم الذي
لا يلتزم بأداء الصلاة في وقتها أو يؤخر
صلاة الفجر إلى بعد طلوع الشمس أو
يؤخر صلاة الظهر والمصر إلى بعد
غروب الشمس.

- ويفتى بقتل المسلم الذي يحضر
المسجد ولا يشارك في صلاة الجماعة.

- ويفتى بقتل المسلم الذي يخالف
رأى ابن تيمية في قصر الصلاة في
السفر. وفي كل ذلك يشترط الاستقامة.

- بل إنه يفتى بقتل أي مسلم بدعوى
أنه منافق يبطن الكفر ويظهر الإسلام أي
يعطى للحجة لأي فرد لكي يقتل من يشاء
من المسلمين بهذه التهمة وبدون استقامة
فيقول ابن تيمية « أما قتل من أظهر
الإسلام وأبطن الكفر فهو المنافق الذي
تسمية الفقهاء بالزنديق فأكثر الفقهاء
يجمعون على أنه يقتل وإن تاب.

أى لا تجديه توبة.. طالما رأى
الفقهاء أنه زنديق.. (٤٠)

أى يقتل بقتل الناس جميعاً..

- ولم يستطع ابن تيمية تنفيذ تلك
الفتاوى إلا أن أحمد الصوفية وأعوانهم من
الفقهاء والمالكيين حركته وتزيد للتصوف
وخرافاته المصيرين المملوكي والعلماني،
ثم صعد المسلمون على الاستعمار
الأوروبي يدق عليهم الأبواب..

وبدأت حركتان للبهمة.. حركة في
الجزيرة العربية قام بها الوهابيون
تحارب التصوف ورموزه وتعبد دعوة
ابن تيمية وتعتمد على الفقه الحنبلي
والشدد الملقى.. وحركة في مصر تتطلع
للأخذ عن أوروبا قام بها محمد علي
الذي أسس في مصر الدولة الحديثة
وأرسل البعث لأوروبا في الوقت نفسه
الذي قضى فيه على الرموز القديمة من
المالكي والحماني العثمانية وسلطة الشيوخ
في الأزهر.. بل أرسل جيوشه لتقضي
على الدولة الوهابية وتدمر عاصمتها
الدرعية، وتخلص بهذا من بقايا الجند
العثمانيين، وبدأ في إنشاء جيش عصري
حديث..

- ومرت الأيام ورحل الاستعمار
العسكري، وقامت الدولة السعودية
الثالثة وبرزت بأشهرها النفتي في
المنطقة، في الوقت نفسه الذي تراجع فيه
الدور المصري في اللامانيات، وأصبحت
دول النفط حلم الشراء لدى المصريين
وغيرهم، فانبثق لفكر ابن تيمية أن
ينتشر وأتبع لفتاويه أن تصل.

وتولنت الصورة الدولية المعاصرة
بالفقه البدوي الحنبلي المتشدد.. وركزت
على الجانب للمقابي واحترفت الحظر
والتحريم ورفعت شعار حرب الردة ترهب
به الخصوم..

ومن الطبعي في هذا الجوان أن يكون
الإسلام العظيم متهماً بالإرهاب والتطرف
وسفك الدماء..

هذا مع أن الله تعالى أرسل رسوله
الكريم رحمة للعالمين وليس لسفك دماء
العالمين.

هذا مع أن المسلم إذا ذبح دجاجة
استأن الله تعالى وذكر اسمه.. ولكن
محترقي التدين يحكمون بقتل الناس
جميعاً باسم الله وبالمخالفة لتشريع
الله...

- إن مفهوم الردة كما تعلمناه في الأثر هو قول كثر أو اعتقاد كثر أو فعل كثر، وبهذا المفهوم يكون من السهل أن نكتم الناس جميعاً بالردة ويكون من السهل أن نكتم بقولهم جميعاً ..

وقد كان ذلك مجرد سطور في كتب الفقه التراثية المقررة علينا في سلك الدراسة الإعدادية بالأزهر ..

ولكن فقهاء النفط ومرزقة الطماء نشروا هذا الكلام على أنه الإسلام وأتاحت لهم الدولة السيطرة على أجهزة الإعلام فنشأ جيل جديد قد وضع التعريف على أنه الإسلام، ولأنه جيل قد صودرت أحلامه وضاعت حقوقه الطيبيمية في العطور على عمل وممكن وحياة كريمة فقد كفر بالدولة وكفر بالمجتمع وحكم بكفر الجميع، وبالتالي استحل نساء الناس جميعاً، وعرفت مصر لأول مرة في تاريخها أن يقوم بعض أبناؤها بالقتل العشوائي في الشوارع فتدفع القنابل ويموت الأبرياء من الأطفال والنساء والرجال والكبار ..

- وهذا القناع الذي وصلنا إليه له بداية ... هي فتوى بقتل نض بغير حق .. ويترب على هذه الفتوى استباحة قتل الناس جميعاً مصداقاً لقوله تعالى : أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قُتل الناس جميعاً ..

صدق الله العظيم
ودائماً صدق الله العظيم
أحمد صبحي منصور

الهوامش :

- (١) فقه السنة - الجزء الثاني، ص ٣٣٨
- (٢) نفسه - الجزء الثاني، ص ٢٨٤
- (٣) نفسه - الجزء الثاني، ص ٣٩١
- (٤) سيرة ابن هشام - الطبعة الثانية، الجزء الثالث، ص ٦٥، ٧٩١، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٥٢
- (٥) التيساري: أسباب الفتن - ص ١٧٠، ١٦٩، ١٦٨
- (٦) السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث - محمد الغزالي، ص ٢٩
- (٧) المواقف الثاقبة
- (٨) أسباب الفتن للتيساري، ص ١٧٠، ١٧١
- (٩) تاريخ ابن كثير - الجزء السادس، ص ٣١٢، ٣١١
- (١٠) طبقات السلافة - القاضي عبد الجبار، ص ٣٣٤
- (١١) نفسه، ص ٢٣٠، ٢٣٣
- (١٢) ترجمة الأوزاعي في تاريخ ابن كثير ص ١١٧، ١٩٩
- منتظم لابن العزري، ص ١٩٦ - ١٩٨
- ميزان الاعتدال الذهبي - ص ٢٢٢
- (١٣) تاريخ الخلفاء السويدي - ص ٤٢٠ - ٤٢١
- (١٤) مناقب أبي حنيفة الليثي - ص ٢٤، ٣٣
- تاريخ بغداد - ص ٣٢٦
- (١٥) مناقب أبي حنيفة الليثي - ص ١٧
- الكامل لابن الأثير - ص ٢١٧
- (١٦) تاريخ بغداد ص ٢٢٨ - ٢٣٠
- (١٧) مناقب أبي حنيفة الليثي - ص ٩٩
- (١٨) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة - ص ٦٣
- (١٩) صحيح مسلم - الجزء الخامس - ص ١٠٦
- (٢٠) ميزان الاعتدال للذهبي الجزء الثالث - ص ٢٩٢، السادس - ص ١٧٧
- (٢١) نفسه - الجزء الثاني - ص ٩٠ - ٩١

- (٢٢) نفسه - الجزء السادس - ص ٢٤٩
- (٢٣) نفسه - الجزء السادس - ص ١٠، الثاني - ص ٤١٤، الثالث - ص ٢١٥، الخامس - ص ٢٢٣ - معرفة علوم الحديث للحاكم التيساري - ص ١٠٥، ١٠٧
- (٢٤) ميزان الاعتدال للذهبي، الجزء السادس، ص ١٧١
- (٢٥) الجرح والتحليل للرازي، ص ١٩٢
- (٢٦) معرفة علوم الحديث للحاكم، ص ١٠٦
- (٢٧) التنبيه والرد للعيني، ص ٥٢
- (٢٨) معرفة علوم الحديث للتيساري، ص ١٣٥
- (٢٩) علوم الحديث لابن الصلاح، ص ١٠٣
- (٣٠) ترجمة عكرمة في الطبقات الكبرى لابن سعد، ص ١٣٣، ٢٢٢ ميزان
- (٣١) الاعتدال للذهبي، ص ١٧، ١٣
- (٣٢) صحيح البخاري بحاشية السدي، ط الشعب، ص ١٩١
- (٣٣) الأحكام لأبي، ص ١٧٨ - ١٨٠
- (٣٤) الرابح السبب من التكم الطيب لابن القيم الجوزية - ص ٧٧
- (٣٥) سيرة ابن عباس في تاريخ ابن كثير، ص ٢٩٠ طبقات ابن سعد، ص ١٩
- (٣٦) ترجمتها في المنتظم لابن العزري، ص ٢٨٨
- ومقتل ابن سعد، ص ١٤، ٤٢
- (٣٧) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ص ٣٣٧
- (٣٨) السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث، ص ١٠٤، ١٠٧ ومقال للمؤلف (الغزالي يرد على الغزالي) في الأمالي بشاريخ ١٩٩٣/٧/١٤
- (٣٩) للغزالي: ترويض الفكري، ص ١٧٥
- ١٧٩، وقد نشرت هذه الفتوى بجزيرة الأحرار بتاريخ ١٩٩٣/٨/٥
- (٤٠) المنتظم لابن العزري، ص ١١
- ١٦٨، ١٦٦
- (٤١) فتاوى ابن تيمية، الجزء الأول - ص ٥٢، ٥٠، ٣٦٦، ٣٥٩
- الجزء الثاني - ص ٥٢، ٥٠

نصر حامد أبو زيد



بيانات

٢ - أنه لا يجوز بأي حال، لأي شخص أو جماعة أو جهاز أو مؤسسة أو حتى أمة بكاملها سلب أى إنسان حقه فى الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير كما لا يجوز لأى أحد كان انتهاك ضماير الناس بالتفديش فيها، استهدافاً لتجريمهم أو رميهم بالكفر إرهاباً للمجتمع بأسره.

٣ - أن قضية حرية الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير، ليست قضية المثقفين وحدهم وإنما هى قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه:

١ - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات إعمال القانون بتنفيذ بدود المهود والعوائق الدولية لحقوق الإنسان التى التزمت بها مصر.

٢ - يدعون كافة مؤسسات المجتمع إلى العمل الجاد والدعوى لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

٣ - ينادون جميع الأحزاب والهيئات والمؤسسات والنفليات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور نصر

بيان المثقفين المصريين

قإن المثقفين المصريين من أدباء وفنانين وباحثين وأساتذة جامعيين، قد هالهم الحكم الذى أصدرته إحدى دوائر محكمة استئناف القاهرة بالتفريق بين الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة زوجته يطلون مؤازرتهم لهما فى معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمى وحرية الحياة الشخصية.

إن المثقفين المصريين يرون أن هذا الحكم تشويه مطاع ومخالفات جسيمة للحقوق الأساسية للإنسان ويعتقدون:

١ - أن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدستور أو القانون وأنه يأتى بمخالفات جسيمة وصريحة للاتفاقات والمعاهد الدولية لحقوق الإنسان التى صدقت عليها مصر، والتى تعتبر جزءاً من التشريع المصرى الملزم لكل مؤسسات الدولة، وللمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

يوسف، أمجد ريان، محمد متولى، أحمد يمانى، هدى حسين، ياسر عبداللطيف، إبراهيم عبدالفتاح، محمد حاكم، عز الدين نجيب، مفرح كريم، سعد الدين حسن، سعيد شبيب، وائل قنديل، محمد عبلة، محمود بفشيش، سيد سعيد، فوزى منصور، على فهمى، حسنين كشك، غالى شكرى، أحمد عبدالعطي حجازى، فتحى عبدالله، مهدى مصطفى، عبده جبير، جمال السجاوى، مخلص عبدالغنى، سيد محمود حسن، هناء خليل، عماد الدين أنس، علاء الدين كمال، محمد عبدالعاطى، محمود على محمد، حسن عبدالغفار، بهيج إسماعيل، كمال الجويلى، سيد حجاب، عبدالرحمن الأبنودى، عبدالله الطرخى، صلاح عيسى، علاء الديب، صالح راشد، سعد أروش، أسامة عربى، شهيدة الباز، عادل هاشم، صفاء الطرخى، على بدرخان، عبدالعالى الباقورى، محمد شهاب سعد، أحمد فهمى، محمد الحسينى، حسن سرور، صلاح الراوى، حسن عبدالغفار، طارق محمد الإمام، على سعيد أحمد، عبدالناصر إسماعيل، صابر عبدالمنصف، أسامة رمضان عبده، خالد عادل، أسامة خليل، حجاج أحمد، عبدالعزيز الشبيني، حامد المويضى، محمد هريدى، أميرة عبدالحكيم، محمد عبدالعال، أحمد طاهر، محمود قرنى، علاء حسنى، إيمان فكرى، محمد عبدالخالق، أحمد أدب، نجلاء محمد، محمد جاد الرب، سيد خميس، زهوف عياد، بهجت عثمان، سعيد عبود، مالة طربار، عبدالحكيم حيدر، جوده خليفة، ممدوح الكاشف، علاء شام، عزرة كامل، حسن أبو بكر، أحمد فؤاد نجم، محمد حمام. ■

حرية الفكر والوجدان والمقيدة فى خطر - بيان المنظمة المصرية لحقوق الإنسان

فأ نلت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بتلق بالغ نبأ صدور حكم قضائى بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد الأستاذ بجامعة القاهرة وزوجته د. إينبال يونيس تحت ادعاء تبنيه أفكار وآراء تنطوى على للردة عن الإسلام من خلال أبحاثه ودراساته العلمية التى كانت مقدمة لتزقيته لدرجة الأستاذية وهى الأبحاث التى انتهى أساتذة مجلس قسم مادة اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة بإجماع أصواته

حامد أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التى تزرع العنف والإرهاب فى المجتمع، ولا سيما التحريض الذى صار منظماً ضد حرية الإبداع.

٤ - ينادون كافة للمعتدين والمبدعين والهيات الصغية بحرية الاعتقاد والتعبير فى جميع أنحاء العالم، التضامن معهم فى هذه القضية.

الموقعون

يوسف درويش، أحمد نبيل الهلالى، أحمد سيف الإسلام، لولى سوييف، عابدة سيف الدولة، سمير حسنى، عادل حمودة، أمينة رشيد، سامية محرز، شمس الأترى، أميرة هويدى، محمد أبو الفار، نديم شمس، عبدالهادى الوشاحى، سيد البحراوى، صفاء زكى مراد، هشام مبارك، ناصر أمين، ماجدة فتحى، جمال عبدالعزيز، مثال الطيبي، كرم صابر، وائل عبدالفتاح، حلمى شعراوى، خالد حريب، رأفت السيهى، يسرى نصر الله، خالد يوسف، نهلة درويش، سعيد هجرس، أمير سالم، رضوان الكاشف، إيهاب الخولى، خالد الفيشاوى، سامى السيوى، يسرى مصطفى، عبدالرحمن نور الدين، جورج جرجس، عمر مرسى، مارلين تادريس، فتحية السمال، جميل شفيق، فريدة النقاش، سيد القمنى، عبدالمنعم رمضان، عبلة الزويلى، فوزية رشيد، محمد عبدالقواب، صالح سليمان، حسن بيومى، محمد السيد سعيد، مرید البرغوثى، وحيد خليل، اعتدال عثمان، محسنة توفيق، إبراهيم عبدالجديد، محمد سليمان، يوسف أبو رية، سعيد الكفراوى، رضوى عاشور، مؤمن حسن، شريف فرجاني، لولى الشربيني، ناهى رمضان، خليل كلفت، إدوار الخراط، إبراهيم أسلان، محمد البساطى، خالد السراجاني، محمد حسين، سمير عبدالباقي، محمد هاشم، بهاء طاهر، عبدالوهاب داود، حلمى المنمن، هشام قسطة، نزار سمك، مصطفى الخولى، صنع الله إبراهيم، فريد زهران، محمود أمين العالم، محمد أبو رحمة، سليمان قباض، محمد حجازى، محمود مدحت، فريال غزول، حسين شعلان، بشير السباعى، يوسف وهيب، محمود الوردانى، جمال الفيطنى، يوسف القعيد، يوسف محمد يوسف، فاروق عبدالقادر، حازم شحاتة، رؤوف حمزة، محمد عيد إبراهيم، أحمد عمر شاهين، عمر جهان، جمال القصاص، لطيفة الزيات، رفعت سلام، عبدالمنعم نليمة، أحمد الأهرانى، يحيى شرياش، شبل بدران، محمود أبو زيد، جمال نجيب، محمود شعبة، عثمان أنور، على عفيفى، حسين حمودة، إبراهيم فتحى، فاطمة قنديل، إيمان مرسال، حلمى سالم، حسن طلب، أحمد حسان، ماجد

نصر حامد أبو زيد



بيانات

وذلك بالمخالفة لأحكام المادة ٤٦ من الدستور التي تكفل حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية وبالمخالفة لأحكام المادة الثامنة عشرة من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية الذي صدقت عليه مصر والتي تقضى بحق كل إنسان فى حرية الفكر والوجدان والدين وأنه لا يجوز تعريض أحد لإكراه من شأنه أن يخل بحريته فى أن يدين بدين ما أو بحريته فى اعتناق أى دين أو معتقد يفتقره.

ويضعاف من قلق المنظمة أن هذا التطور بمثابة حكم بالموت المعنوى على المدعى عليه وزوجته بما ينطوى عليه من اقتحام خصوصيات العلاقة الزوجية وإجبارهما على فسخ هذه الرابطة التي تمت بالرضا اللتام للزوجة، وبما يشكله تمسك الزوجة بالإبقاء على هذه الرابطة من اتهامات لها تمس سمعتها، وبما سيستتبع ذلك من محاولات لإقصاء د. نصر حامد أبو زيد من وظيفته كأستاذ جامعى.

وفضلاً عن هذا وذلك فإن هذا التطور الذى يأتى فى وقت تتصاعد فيه حمى التمسبب الدينى، يفتح الباب لتعريض د. نصر أبو زيد وزوجته لخطر الاغتيال بواسطة بعض جماعات الإسلام السياسى التى تعتقد أنه من الواجب عليها تنفيذ عقوبة القتل فوراً فى المردن، وتذكر المنظمة فى هذا الصدد بالفتاوى التى أطلقها فضيلة الشيخ محمد الفزالى ود. محمود محمد مزروعة خلال محاكمة المتهمين بقتل المفكر العلمانى فرج فودة، والتى أجازت للأفراد قتل المرتدين والمعارضين للشرعية إذا لم يقم الحاكم بتطبيق حد الردة عليهم وتخشى للمنظمة من أن تعطى النتائج التى تمخضت عنها قضية د. نصر أبو زيد الضوء الأخضر لأولئك المتسببين دينياً لتطبيق فتاوى القتل والاغتيال.

إن المنظمة المصرية لحقوق الإنسان التى ترى من حيث المبدأ أنه لا يجوز طرح إيمان واعتقاد الإنسان على بساط المناقشة تذكر بأن أحكام النقض قد استقرت على أن الاعتقاد الدينى مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البحث فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها، وهى من الأمور التى تُبنى الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتي لا يسوغ لقاضى الدعوى اللطرق إلى بحث جدتها أو بواعثها أو دوافعها.

وتعتقد المنظمة أن التطور الأخير قد يودى إلى نتائج خطيرة تهدد الحق فى اعتناق الآراء والأفكار والحق فى الاختلاف والاجتهاد العلمى وتفتح الباب لقتل المفكرين والأدباء بسبب تبنيهم آراء واجتهادات تختلف مع آراء واجتهادات غيرهم.

إلى رفض التقرير الصادر بعدم ترقيقه على أساسها، وقد تم فى الأسبوع الماضى ترقيقه بالفعل إلى درجة الأساذية بقرار من مجلس جامعة القاهرة.

وكانت محكمة الجيزة الابتدائية قد رفضت من قبل الدعوى التى تقدم بها بعض الأشخاص للتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته باعتبار أنها قد رُفعت من غير دى صفة، مؤكدة أن القانون المصرى لا يأخذ بدعوى الحسبة.

والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان وهى تعلن موقفها من هذا التطور المفاجئ الذى يشكل سابقة أولى من نوعها فى تاريخ مصر الحديث فى التفريق بين زوجين دون إرثتهما بسبب آراء واجتهادات أبداها أحدهما، وتذكر أن الأحكام القضائية لا تعقيب عليها باعتبار أن الطعن فى هذه الأحكام ينبغي أن يجرى أمام المحاكم المختصة، لكنها أيضاً تذكر أن واجبها يحتم عليها أن تلتفت النظر إلى التداعيات والآثار الخطيرة التى يربتها تنفيذ هذا الحكم القضائى وخاصة فى ظل تنامي الدور الذى تقوم به بعض للجماعات والأشخاص فى تأجيج مناخ الكراهية والتمسبب الدينى.

ولقد سبق أن أعلنت المنظمة أن تلك الدعوى تمثل محاولة خطيرة لروص القضاء المصرى فى مواجهة غير مبررة مع حرية الفكر والاعتقاد التى كان الدفاع عنها واحترامها موقفاً ثابتاً ومستقراً فى التراث القضائى والقانون المصرى.

وتعتقد المنظمة أن النتائج التى انتهت إليها هذه الدعوى تعد مؤشراً خطيراً على التهديدات الجسيمة الحالية والمستقبلية التى يمكن أن يقع تحت طائلها أعداد كبيرة من المفكرين والكتاب بسبب آرائهم التى يعتقدونها أو اجتهداتهم الفكرية

لقيم الجامعة وسمعتها وخطوة تخفف بأمتنا نحو هادية
للجهل والظلام.
لذا نعلن:

— تضامناً مع زميلنا الدكتور نصر حامد أبو زيد
والدكتورة [إتهال] يونس في هذه المحنة.

— استنكارنا للحملة التوغائية التي تستهدف قيم حرية
الفكر والبحث العلمي والتي وصلت لقمعتها بتصريحات للبرص
يطالبون فيها بمنع أبحاث جمعية وإبعاد أصحابها عن
الجامعة — نهيب بالمجلس الأعلى للجامعات العمل على تدعيم
حرية البحث العلمي بكافة الوسائل ومنها أن يتبنى السعي لدى
المشرع نحو إضفاء حصانة قانونية على أعمال البحث
العلمي... كما نطالب إدارة جامعة القاهرة أن تبادر باتخاذ
الإجراءات الكفولة بموازة الدكتور نصر حامد أبو زيد في
مواجهة الحملة الظالمة التي يتعرض لها وبالرد على هذه
الحملة بما يعزز من صورة الجامعة ومكانتها، وهي الجامعة
الأم العريضة على كل مصري غيور. ■

دفاعاً عن الضمير العربي، ودفاعاً عن نصر حامد أبو زيد

ق في حادثة غير مسبوقة، أقامت محكمة الاستئناف في
القاهرة، على إصدار حكم يقضي بالتفريق بين
الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته الدكتورة [إتهال]
يونس، بحجة الارتداد عن الإسلام. والحادثة الجديدة،
البشعة استنجااح لحادثة سبقت، منعت، قبل عامين، لقب
الأساتذة عن نصر في كلية الآداب في جامعة القاهرة،
بدعى الإساءة إلى الدين. وفي الحادثة الجديدة، كما في التي
سبقتها، وقع للدكتور أبو زيد ضحية لمحنة سياسية بامتياز،
ذلك أن القوى الظلامية لا ترفع عليه سيف التشريع
والإرهاب، إلا لتتصب ذاتها مرجعاً سياسياً وحيداً،
يخضع الدولة والمجتمع، متوسلاً ثنائية الكفر والإيمان
الزائفة.

إن المعركة القديمة والمتجددة الموجهة منذ نصر حامد
أبو زيد، لا تستهدف شخصاً تنويرياً أو اجتهداً علمياً توديدياً،
بل هي معركة ضد الطمانيّة والعقلانية والديمقراطية كلها، إن
لم تكن معركة ضد كل القوى الاجتماعية التي تراجعه القوى
الظلامية، أو التي تحرل طموحها المسافر إلى التحكم بالمجتمع

وفي هذا الصدد فإن المنظمة تدعو السلطات إلى:

١ - اتخاذ الاحتياطات والتدابير الكفيلة بحماية حياة د.
نصر أبو زيد وزوجته.

٢ - ضرورة أن يقوم المشرع بالنص صراحة على حظر
إقامة دعاوى الحسبة وعلى وجه الخصوص في قضايا الرأي
لما تتطلب عليه هذه الدعاوى من تفتيش في ضمائر الكتاب
والمفكرين والباحثين والأدباء، وقطع الطريق على استخدام
هذه الدعاوى كسلاح من قبل بعض الجماعات المتعصبة دينياً
لتكفير المخالفين لهم في الرأي أو الاجتهاد ووضعهم هدفاً
لبنادق الاغتيال.

٣ - إعادة النظر في كافة التشريعات المقيدة لحرية الفكر
والرأي والمقيدة بما يتفق مع أحكام المادة ٤٦ من الدستور
والعهد الدولي لحقوق المدنية والسياسية حماية للأعمال
الفكرية والأدبية والعلمية والفنية وبما يعزز القدرة على الإبداع
والاجتهاد.

٤ - تأكيد التزام الدولة بأحكام اتفاقية منع التمييز ضد
المرأة والتي تتضمن حقها في حرية اختيار زوجها وسمتها
بحق متساو مع الرجل في الإرادة الحرة في عقد الزواج وفي
فسخه. وأخيراً فإن المنظمة تعتقد أن الدولة مطالبة الآن وأكثر
من أي وقت مضى بالنهوض بمسؤولياتها كاملة لضمان حق
كل فرد في حرية الفكر والدين والوجدان وضمناً ألا يتعرض
أحد لأى إجراء من شأنه أن يخل بحريته في أن يدين بدين ما
أو في حريته في أن يمتنع عن الأفكار أو المعتقدات التي
يفتنها. ■

بيان من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية

ق الموقعون على هذا البيان من أعضاء هيئة التدريس
بالجامعات المصرية وقد هالهم نبأ الحكم الصادر من
محكمة استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور نصر
حامد أبو زيد والسيدة زوجته الدكتورة [إتهال] يونس برون
في هذا الحكم وأذا تماماً للحرية الأكاديمية.

إننا نمقتد أن حرية الفكر والبحث العلمي هي حجر
الأساس في قيام الجامعة وأحد أعمدة بناء مصر التقدم
لأمتنا، وأي هجوم على هذه الحرية يمثل ضربة بالغة

نصر حامد أبو زيد



بيانات

والدولة. وفي هذا السياق، يعيش أبو زيد مأساة مزدوجة، فهو الباحث الفرد الذي في محاربته ومحاصرته واضطهاده، تقوى القوى الظلامية بمحاربة وحصار وترويع كل القوى المدافعة عن العلمانية والعقلانية والديمقراطية أما المأساة الثانية فتجلى في حضور السلطة وغيابها في آن، كأن السلطة لا تحمي نصراً، إلا لأن بعضاً منها يحمي القوى التي تضلهد نصراً وترمي عليه بتهمة الكفر والارتداد، فالقضية الأولى التي وصفت الإنتاج العلمي لنصر بتهمة التكفير صدرت عن جامعة القاهرة، وهي مؤسسة رسمية، كما أن القضية الجديدة صدرت عن محكمة الاستئناف، وهي مؤسسة رسمية أيضاً. ولعل في هذا الوضع ما يعن عن مأساة نصر حامد أبو زيد، فالقوى الدينية التي تلطم إلى ترويض السلطة، تستعمل أدوات السلطة ذاتها في مطاردة الفكر وترويع الفكر الطليق.

إن مطاردة نصر حامد أبو زيد بتهمة مختلفة ذات لفظية دينية، تشكل إرهاباً للفكر واغتصاباً للقيم الأخلاقية وإساءة إلى التسامح، الذي قال به الإسلام والديانات السماوية، بل إن هذه المطاردة، التي تحاكم الضمائر وتماين الدوايا، تمثل تفهقاً مروعاً إلى زمن تسلط بدائي، ينكر معنى العقل والدستور والموار والمواطنة، ويحض على الإرهاب والقتل والتدمير. فالقوى الدينية، أو المتعصبة بالدين، لا تتعامل مع نصر اعتماداً على ما كتب، بل اعتماداً على ثنائية الكفر والإيمان الزائفة، والتي، في عموميتها السوداء، ترفض القراءة وتجد الجهل وتغلق العقل وتعظم الانفعال. وهي في كل هذا تساوى بين الكفر والاختلاف وبين الإيمان والتجانس، بل

تساوى بين الإيمان وحقة من البشر، تعدد معنى الكفر والإيمان. إن رفض الفكر المختلف، كما شجب الحوار. يجعل من الاقتتال والتدمير والقتل عنصراً داخلياً في كل فكر يدعى احتكار الحقيقة وتمييز الإيمان من غيره. وما دعوى «الردة»، وما يتلوها من فكر انفعالي وظلامي، إلا دعوة إلى العنف وعبث بأرواح البشر واستهتار بالذمم الإنسانية الرفيعة.

إن قراءة الإنتاج العلم المعنى، الذي قدمه نصر، يكشف عن تهافت الدعوى الظلامية، إن لم يكشف، بشكل أدق، عن أسباب هذه الدعوى، التي تتقنع بالدين، خدمة لأغراض سياسية. فما كتبه، ويكتبه أبو زيد، يسعى إلى الدفاع عن الإنسان والعقل والحرية، وعن وعى صحيح يميز بين دين يخدم الإنسان والوطن والمجتمع، ودين مزور آخر يخدم «محتكرية»، والقائمين على «صناعته»، كدين يخدم أغراضاً شخصية وظوية وطبقية، تهتم كرامة الإنسان وتند العقل ونسفه معنى الوطن.

وفي الحالات كلها فإن الهجمة الظالمة التي يعد نصر حامد أبو زيد ضحية لها، بعيدة البعد كله عن قضايا الدين والإيمان، فهي سياسية أولاً وأخيراً، وآية ذلك مدى التعمل والاختلاق، الذي ساق قضية نصر، في شكلها المزودج. فدعوى الحسبة، التي استند إليها الحكم الصادر عن محكمة الاستئناف، قد أقيمت من مصر في عام ١٩٥٥، إضافة إلى أن القضاء المصري لم يعرف قضية مماثلة، منذ أن أنشئ في عام ١٨٨٢، خاصة أن حكم التفريق يأتي بعد أن ظفر نصر بمرتبة الأستاذية، منذ فترة قصيرة.

إن التضامن مع نصر حامد أبو زيد دفاع عن قضايا عدة في اللحظة عينها، فهو دفاع عن عقل وطني معنوه. ودفاع عن حرية الفكر وحق الإنسان في أن يكون إنساناً، ودفاع عن حياة مجتمعية ديمقراطية تعترف بالعصر والتاريخ، وهو دفاع في النهاية عن مستقبل المجتمع العربي، الذي تبنيه العقول الطليقة الوطنية، لا الصرخات الجاهلية التي تختزل الدين إلى مجردات ظلامية، تكد الوطن وتلصق أعداء الوطن والإنسان.

إن أسرة تحرير النهج، والكتاب والمثقفين الملتفين حولها، كما كل مثقف عربي يدافع عن الرسالة التي يقاقل من أجلها نصر حامد أبو زيد، يقفون إلى جانب الباحث المصري في محنته القديمة والمتجددة. ■

* الالتزام بتنفيذ الموائيق والمعاهدات والاتفاقيات الدولية التي وقّعت عليها مصر والخاصة بحقوق الإنسان، ورفض جميع صور التعصب والتصف ضد حرية الاعتقاد والتفكير والتعبير.

* العمل على تنفيذ مواد الدستور التي تنص على حرية الفكر.

* الحفاظ على حرية الفكر والتعبير وبسببها كلا لا يتجزأ في مجال الإبداع الفكري والأدبي والبحث العلمي وفي مجال الصحافة.

* توفير ضمانات حرية الفكر واحترام العقل وحق الاجتهاد ونزاهة الرأي المنشور في كتاب أو صحيفة.

* تدعيم الدور الحيوي للجامعات كمؤسسات علمية تعمل على ترسيخ قواعد التفكير العلمي وتجديده وتحمل رسالة التقدم. ■

تضامنا مع الدكتورة إبتها

يونس

نحن النساء المتضامات مع الدكتورة نصر حامد أبو زيد - الذي تعرض لسملة بربرية من العنت والاضطهاد على امتداد ثلاث سنوات كانت خاتمتها الحكم بتفريقه عن زوجته - إذ نشر بالامتحان - كما يشعر كل من يحترم عقله على أرض هذا الوطن، وكل من بقى له من إنسانيته وكرامته ما يحملانه على رفض الخضوع لسيادة محاكم التفتيش التي تتعصب حق التفتيش في الضمير والوجدان الإنساني الموار، وتنتهك حرية العقل البشري المبدع الخلاق الذي ما نجت كل عصور الظلام التي مرت بها البشرية في إغلاق الطريق على تطبيقه بحثاً عن التقدم وأملًا في التغد - بفوق جزعنا وغضبنا غضب الجميع، لأننا كنساء - بصفة خاصة - نتمن على نحو أشد، في شخص الدكتورة إبتها يونس التي أنكرت عليها إنسانيتها فيما يسمى بدعوى الحسبة والحكم الصادر استناداً إليها بتفريقها عن زوجها.. فإذا كان الدكتور نصر يماقب وفقاً لمطلق محاكم التفتيش على إثم التفكير وإعمال العقل، فإن الدكتورة إبتها لا تعاقب، ولكنها تستخدم كأداة للعقاب.. أداة بلا مشاعر أو عقل وبلا إنسانية أو حق في الاختيار، فتتحول في شريعة هؤلاء - التي لا نعلم من أية مصادر فقهية أو قانونية يستقونها - إلى دمية ينبغي

اللجنة المصرية للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد : دفاعاً عن نصر حامد أبو زيد

في مساء الثلاثاء الموافق ١٩٩٥/٦/٢٠م اجتمع عدد من المثقفين والفنانين وأساتذة الجامعات والصحفيين والمحامين وممثلي كافة المؤسسات العاملة في مجال حقوق الإنسان، والذين راعهم صدور حكم تكفير الأستاذ الجامعي الدكتور/ نصر حامد أبو زيد والتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة/ إبتها يونس.

رأى المجتمعون ضرورة حشد كل القوى الديمقراطية المدافعة عن حرية الرأي والتفكير والبحث العلمي وحقوق الإنسان من أجل التصدي للهجمة الفاشية الشرسة والتي يتعرض لها المجتمع المصري بأسره. ولذلك طعن المجتمعون تشكيل اللجنة المصرية للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد للتصدي لهذه الهجمة وإعلان تضامن كافة القوى مع الدكتور/ نصر حامد أبو زيد وزوجته. ووقفهم صفاً واحداً ضد انتهاك حرية الفكر والاعتقاد. ■

بيان المركز المصري لنادي القلم

أعضاء المركز المصري لنادي القلم الدولي يعلنون تضامنهم الكامل مع الدكتورة نصر حامد أبو زيد والدكتورة إبتها يونس ويستنكرون التفتيش في الضمائر واستباحة الحياة الشخصية ويطالبون بالتعجيل في اتخاذ الإجراءات القانونية الكفيلة بحل هذه القضية.

وتأمين حياة الدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتورة إبتها يونس.

ويؤكدون على الآتي:

* إصدار تشريع محدد وصريح يحظر على المحاكم قبول دعاوى الحسبة وبيان الأضرار الجسيمة الناتجة عن استمرار إعمال هذا القانون الذي ألغى عام ١٩٥٥.

نصر حامد أبو زيد



بيانات

إبتهال وحياتها واختياراتها، وأن يطلبوا الحكم بتفريقها عن زوجها، والأغرب والأعجب أن يحصلوا على حكم بما أزالوا!! من أعطاهم الحق في تفريق زوجين جمعت بينهما الألفة والأحلام المشتركة؟ أي قانون يحموه ويحميهم ويمنحهم القدرة على تخريب حياة أسرة وهم أركان بيت.

أو ليست للبيوت حرمان.. أو ليست الأسرة ركن المجتمع الحصين الذي يحميه الدستور ونظمه الشرائع، السماوية.. أمكننا.. أصبح كل شيء مستباحاً بلا حصانة أو حماية.. أمكننا أصبح حتى الاعتداء على كيان الأسرة وحرمان البيوت مجرد وسيلة لاستعراض القوة وممارسة النفوذ من قبل جماعات الإسلام السياسي، ولكن.. لا عجب.. فالإسلام نفسه والقانون والقضاء تستخدم كلها في لعبة سياسية غلامية توشك أن بوطنتنا كله..

إننا إذ نعلن تضامناً الكامل مع الدكتورة إبتهال واستعدادنا للدود بكل غال ورخيص عن حياتها وحقوقها في الاختيار.. ندين هذا الأسلوب الرخيص الذي جعل منها مادة لعقاب زوجها، ونرفض أي محاولة للتفريق بينها وبينه، ونطالب بوقف استخدام ما يسمى بدعاوى الحسبة في الأحوال الشخصية.. التي سقط سدنها القانوني منذ أربعين عاماً، ومنع المحاكم ابتداءً من قبولها حتى لا يُترك الأمر فيها لقناعات وميول القضاة، فليس لأحد الحق في تقرير مصير أسرة سوى أطرافها..

إن الخطر يهدد حياتنا كلها.. تراثنا وحضارتنا، حاضرتنا ومستقبلنا، ويمكن له أن يأتي على الأخضر واليابس فيها.. فنلق جميعاً دفاعاً عن حياتنا..

ولتسقط كل محاكم التنقيش..

عضوات لجنة الدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد.

حملة التضامن مع الدكتور نصر حامد

أبو زيد. ■

انتزاعها من ولد هاق خرج على نواميسهم.. التي تذكر على الإنسان نعمة العقل وأمانة التفكير، ولا تعرف عنه سوى غرائزه ولهذا.. فإن العقوبة هي الحرمان من الزواج، لتكون مادة العقاب البشرية.. ويا للمهانة.. بكورة في الجامعة، تلك من رجاحة العقل ومملكة التفكير ما تتحدى به كل زبانية التفكير والجهالة.

في العقد الأخير من القرن العشرين.. وبحكم قضائي!! تمسك الدكتورة إبتهال بوثني، تذكر عليها أتمينها ويطلب منها حقها في حرية الاختيار.. أبسط حقوق الإنسان، فإلى أي درك هبطنا؟ وأي مصير ينتظرنا إذا لم نشر لكرامتنا وإنسانيتنا... فلنذهب إلى الجحيم الآن وإلى الأبد كل محاكم التنقيش، وكل تراث التتار الذي يجرم الفكر ويحاول منذ قرون أن يسجن العقل ويشل إبداعه ويحرق إنتاجه ويقطع الطريق على تخليقه إلى عالم بلا قيود، وبلا قمع.

فمن يحاكم من * من يعطي الحق لأناس يعرف الجميع تاريخهم الذي يجعلهم الأجدر.. دون جدال.. بالمساءلة والمحاكمة.. في أن يكونوا التقييمين على مصير الدكتورة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

لوحة الغلاف الأخير:

الملكة تي

من تصميمات شادي عبد السلام

